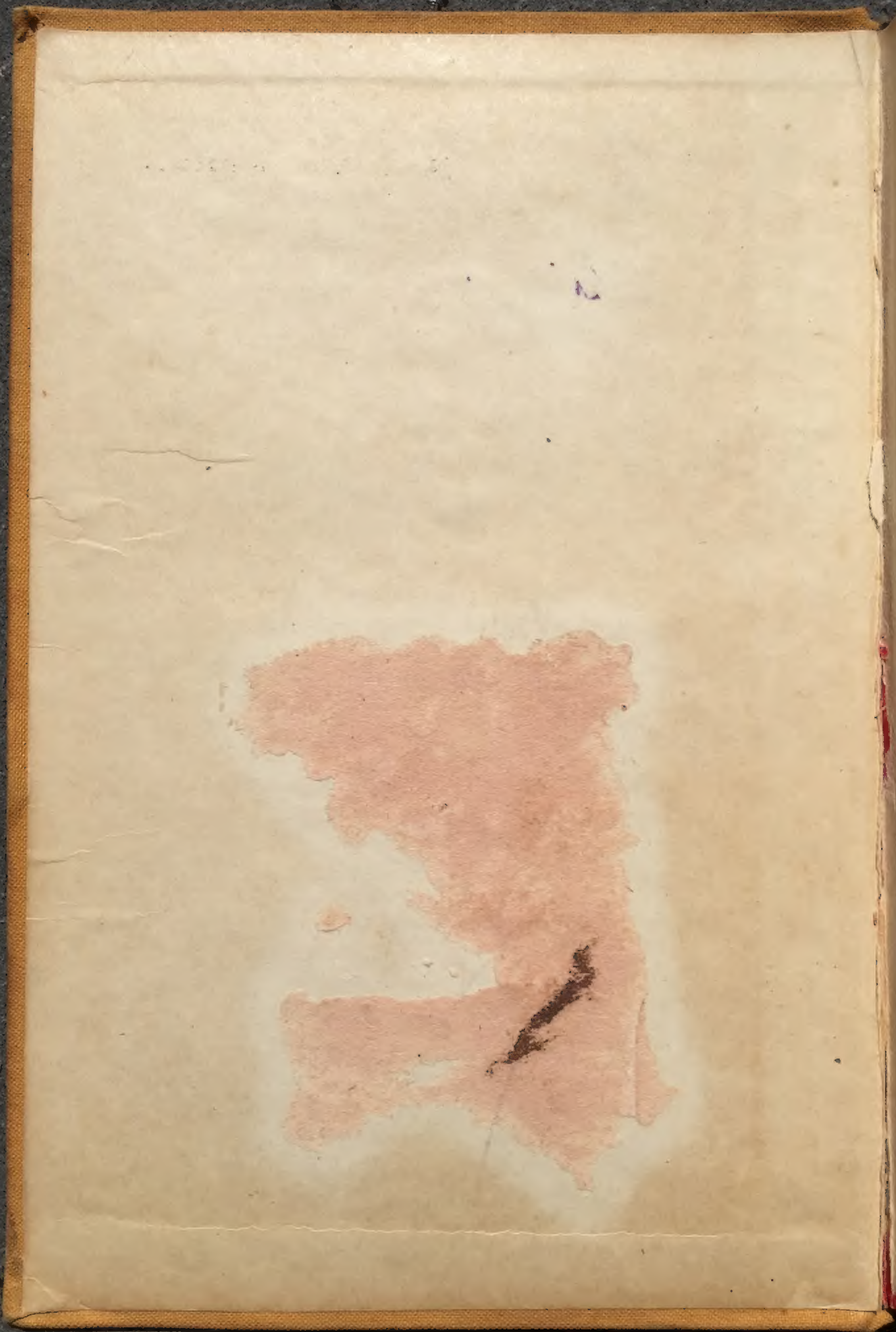




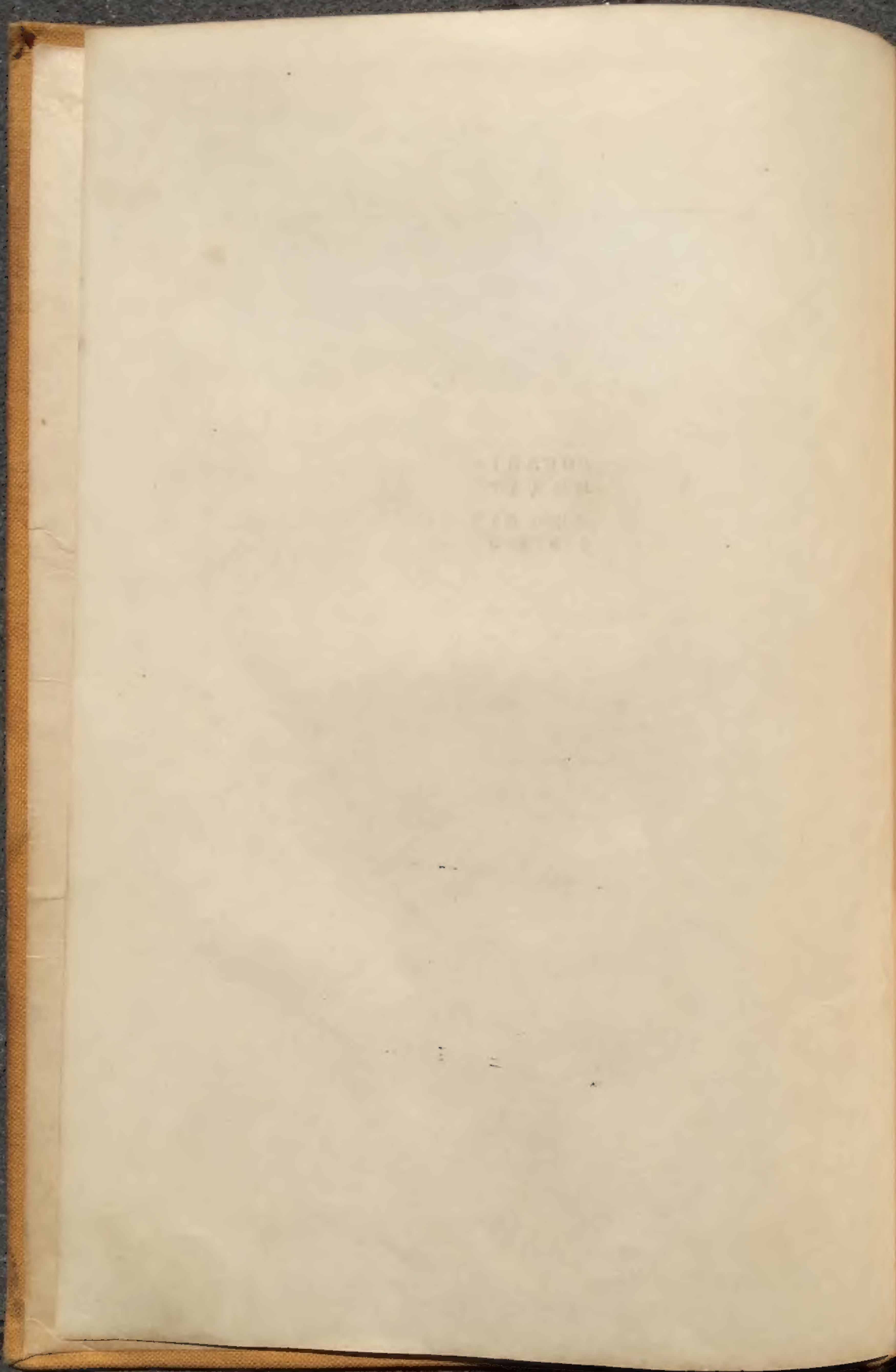
Р. Д. РАУГУЛ

ГРИМ

ГОСЛИТИЗДАТ 1935



ГОСЛИТ
ИЗДАТ
МОСКВА
1 9 3 5

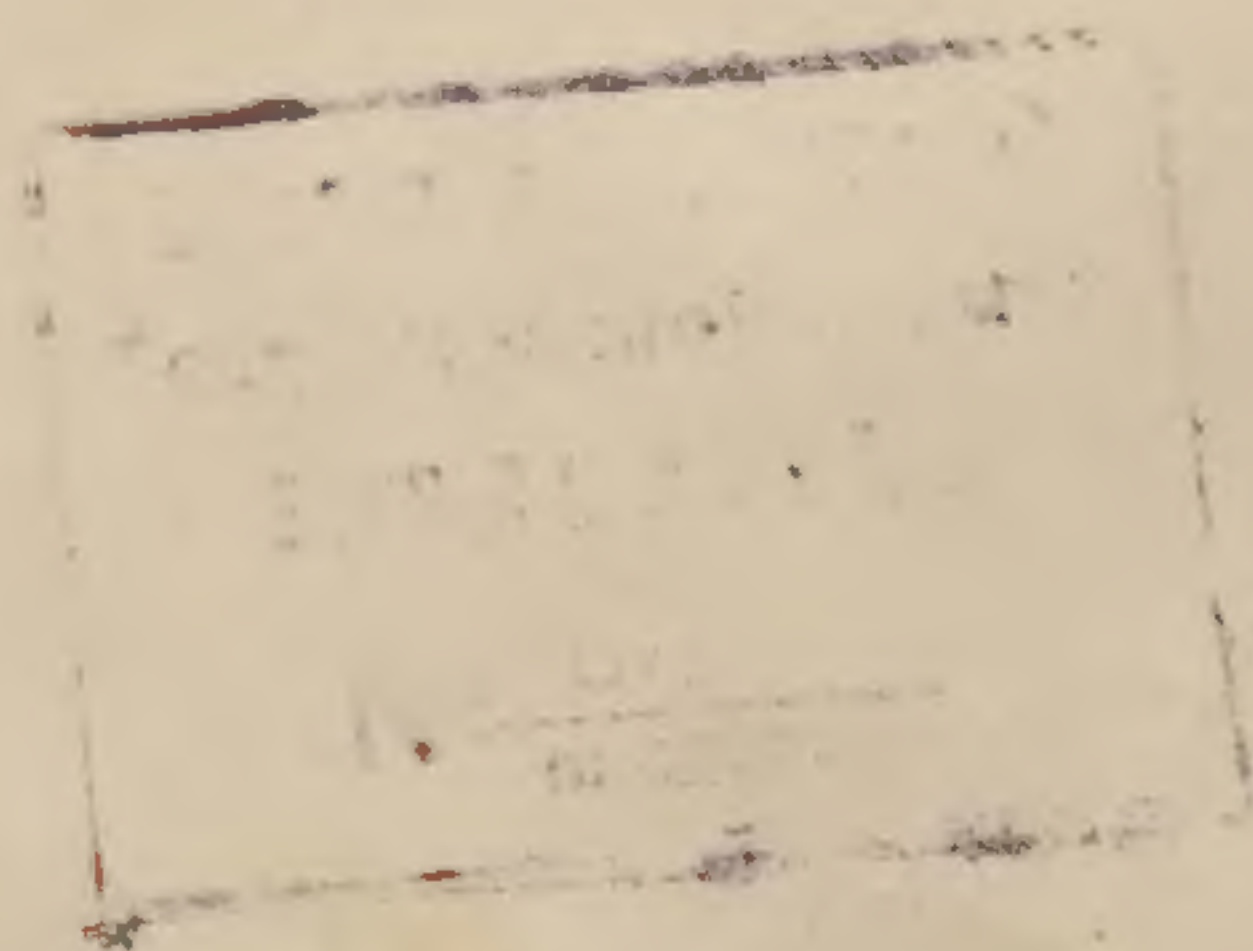


Р. Д. РАУГУЛ

Г Р И М

**ПОСОБИЕ ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ
ТЕХНИКУМОВ, ВУЗОВ,
СТУДИЙ**

Рекомендовано управлением
театральных зрелищных
предприятий Наркомпроса
РСФСР



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
МОСКВА 1985**

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Редактор В. Владимировский
Технический редактор А. Цыпко
Корректор Н. Остряков

★

Переплет художника Л. Энгле

★

Сдано в набор 8.XII.1934
Подписано к печати 11.VII.1935
Зак. изд. № 398, Зак. тип. № 775

★

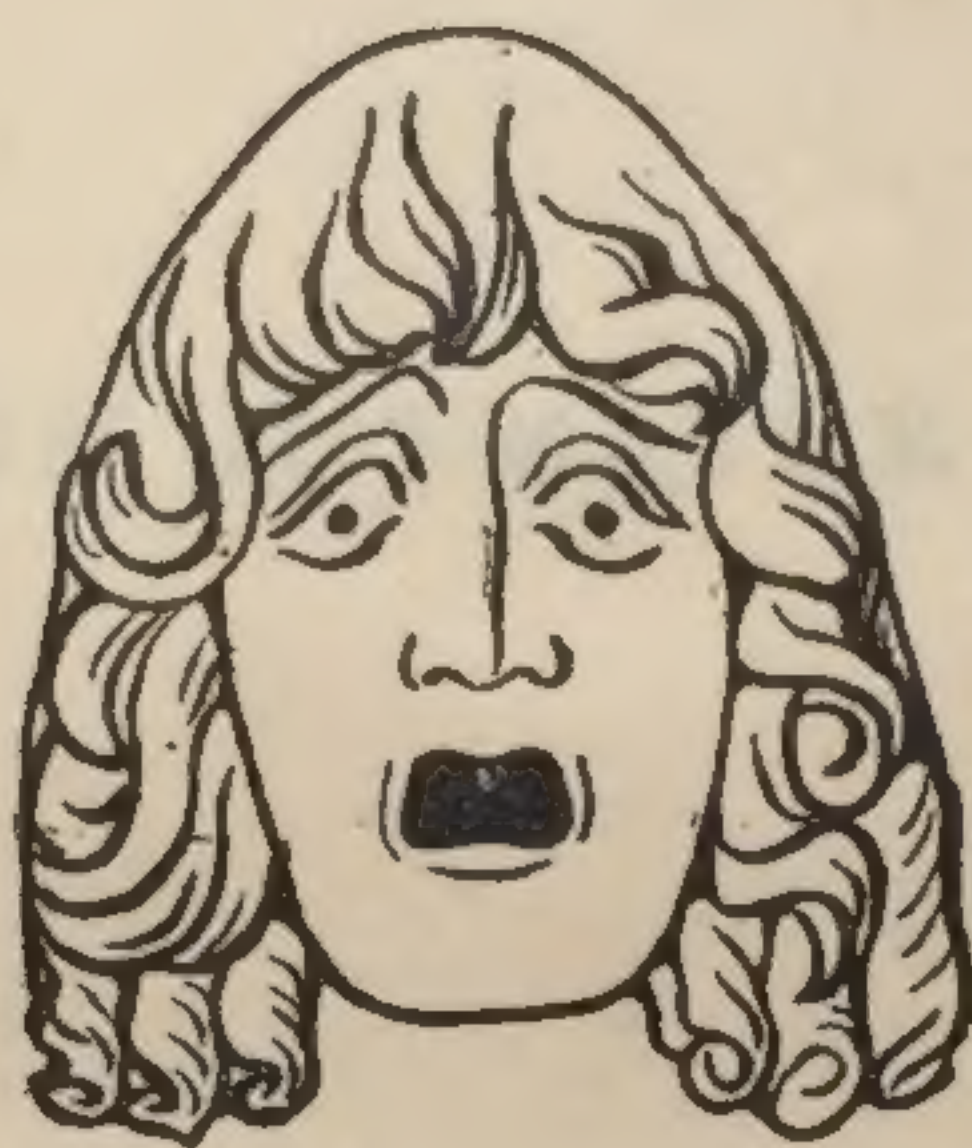
X-80. Тираж 5000
Формат бумаги 62×94¹/₁₆, п. л. 18
39744 зн. в листе.

Уполномоченный Главлита Б 40889

★

Типо-литография им. Воровского
улица Дзержинского, 18

Цена 5 руб.
Переплет 1 руб.





О Г Л А В Л Е Н И Е

Грим в театре (введение)	9
Часть первая. Техника грима	
I. Материалы	43
II. Лицо актера и грим	51
III. Анатомические основы грима. Череп	53
Мышцы и мимические выражения	58
IV. Практические занятия по анатомии лица	63
Прочерчивание контура костей своего лица	63
Прочерчивание основных мимических выражений лица	64
V. Технические приемы грима	66
VI. Подготовительные упражнения	69
VII. Линия как средство изображения	71
VIII. Приемы подводки губ, бровей и глаз	74
IX. Линеарный грим	80
X. Объем и цвет в гриме. Светотень	81
Цвет	83
Подчеркивание простейших объемов лица	85
XI. Живописно-иллюзорные приемы грима	87
XII. Приемы гримировки отдельных частей лица	88
Лоб	88
Подбородок	89
Щеки. Нос	90
Шея	92
Руки	93
XIII. Схемы грима	93
Молодое лицо	94
Старое лицо	96
Толстое лицо	98
Мимические схемы. Варианты изменения схем	99
XIV. Скульптурно-объемные приемы грима	100
Налепки	101

Наклейки	104
Приемы заклейки и подтягивания	110
Фактура и аппликация	112
Профессиональные влияния	116
Болезнь и ее влияние на покровы кожи лица	118

Часть вторая. Парик

I. Роль и значение парика	121
II. Техника изготовления парика	123
Снимание мерки. Болванка.	124
Монтюр	125
Волос	129
Прикрепление волос к монтюру. Трес и крепе	133
Прикрепление волос тамбуровкой	137
III. Выполнение грима с париком и наклейками из волос	140
IV. Театральные парики и исторические формы причесок	143
Ассиро-Вавилония, Иран, Египет	144
Арабы. Евреи	147
Греция, Рим, Византия	149
Народы Азии—индусы, китайцы, японцы	152
Средние века до XIV в.	156
Русь	157
XV век	158
XVI век	159
XVII век	164
XVIII век	168
XIX век	176

Часть третья. Грим и свет

XIX. Влияние технических условий сцены на грим	189
Влияние цвета освещения на грим	194

Часть четвертая. Основы грима

I. Что такое композиция	203
II. Первый, подготовительный период в композиции грима	207
III. Проекты и выполнение грима	211
Т а б л и ц ы. Образцы тренировочной работы по технике грима	219
Указатель использованной литературы	284
Специальные работы по гриму	285

Стр

14

16

152

161

239

ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано:</i>	<i>Следует читать:</i>
14	5 сверху	„Топтен-вонг“	„Топенг-вонг“
16	27—28 сверху	волекон	волокон
152	7 снизу	Ен делался	Он делался
161	2 сверху	довряне	дворяне
239	строку четвертую	сверху считать пятой, а строку пятую и шестую—четвертой.	

Р. Д. Раугул „Грим“. Н. 775.

ГРИМ В ТЕАТРЕ

300

Ст
конкр
ствие
атра
образ
По

дать
теру
и в н
Н

хара
ческ
опре
обра
рабо
грим

«Д
межд
лучи
вое
перел
лучи
нати
нали
вени

ВВЕДЕНИЕ

Грим от итальянского grimo — морщина, складка.

(Словарь)

300
Специфическая особенность театра — это необычайная конкретность его образов, которые создаются живым действием играющих актеров. Все выразительные средства театра, в том числе и грим, способствует этой конкретизации образов.

Посредством грима актер может изменить свое лицо, придать ему такую выразительную форму, которая поможет актеру наиболее полно и всесторонне вскрыть сущность образа и в наиболее наглядном виде донести до зрителя.

Но грим имеет значение не только как внешний рисунок характера изображаемого актером персонажа. Еще в творческом процессе работы над ролью грим является для актера определенным толчком и стимулом к дальнейшему раскрытию образа. Станиславский¹, разбирая процесс своей творческой работы над ролью Сотавивиля, отмечает момент нахождения грима как «момент великой радости».

«Дело уже подходило к генеральным репетициям, а я все еще сидел между двух стульев. Но тут, на мое счастье, совершенно случайно я получил «дар от Аполлона». Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, — и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным; что было без почвы, получило ее; чему я не верил, — теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный чудодейственный творческий сдвиг? Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, — наконец, созрело. Одно случайное прикосновение, — и бутон прорвался, из него показались молодые лепестки, ко-

¹ Станиславский, «Моя жизнь в искусстве».

ГРИМ ГАМЛЕТА В ТРАКТОВКЕ РАЗЛИЧНЫХ АКТЕРОВ



Посарт



Росси

которые расправлялись на ярком солнце. Так и у меня от одного случайного прикосновения растушовки с краской, от одной удачной черты в гриме, бутон точно прорвался и роль начала раскрывать свои лепестки перед блестящим, греющим светом рамп. Это был момент великой радости, искупающей все прежние муки творчества».

Очень характерное описание творческой работы над гримом дает артист Н. Свободин¹.

«Когда план роли становится в достаточной степени ясным, вступает в работу фантазия. Зарождается какое-то неясное представление об образе, и все усилия направляются к тому, чтобы придать этому неясному представлению внешнюю оболочку, так сказать, найти «тело» будущего образа. В этот период работы я начинаю всматриваться в лица толпы, вспоминаю давних знакомых, перелистываю журналы, иду в галереи, больше всего обращаю внимание на всевозможные карикатуры. В первую очередь мне почему-то хочется увидеть лицо и больше всего рот. Я не могу вслух читать роль до тех пор, пока не представлю себе ясно, какие же губы у моего будущего героя».

Четко вскрывает сущность своей роли артистка Глизер и в соответствии с поставленными задачами находит и разрешение грима². «Работа над ролью «Скобло» — шла по следующим линиям:

¹ Свободин, «Как я работаю над ролью», Советский театр, №№ 2, 3, 1931 г.

² Советский театр, №№ 5, 6, 1930 г.

1) профессия — начгимназии, 2) партийность — партия народных социалистов, 3) специфические особенности — мужественность, 4) физиономия — старуха (возраст)».

Так грим, включаясь в творческий процесс актера, становится неотъемлемой частью сценического образа, и в зависимости от характера роли и трактовки грим принимает ту или иную форму.

Это соотношение между характером грима и трактовкой образа особенно ярко выступает, если мы будем сравнивать исполнение одной и той же роли разными актерами (например, Гамлет — Мочалов, Самойлов, Чехов, Горюнов и т. д.). Каждое изменение трактовки роли находит свое соответствующее изменение и в гриме.

Но индивидуальная трактовка роли каждого отдельного актера не является чем-то оторванным от спектакля в целом. Система актерского исполнения и связанная с ней трактовка образа предопределяется режиссерской трактовкой спектакля. Стилль спектакля определяет и стилевые особенности грима.

Например, Вахтангов и его студия находят совершенно необычное разрешение грима в спектакле «Принцесса Турандот», и этот грим органически вытекает из всего стиля спектакля. Принцип импровизации, положенный в основу построения всего спектакля, находит свое завершение и в импровизируемых актерами гримах, которые создаются как бы



Гаррик



Южин



Ирвинг



Сара Бернар

из случайно попавших под руку вещей: кашне превращается в бороду хана Тимура, мочалка, ленты, лоскутья — оформляют лица актеров, изображающих «мудрецов Дивана» и т. д.

Противоположностью этому является хотя бы спектакль «Страх» Афиногенова в Госдраме (реж. Н. В. Петров), где режиссерская трактовка находит свое выражение в реалистическом стиле спектакля и, соответственно этому, в реалистических гримах актеров.

«Подходя к вопросу построения образов, — говорит Н. Петров¹, — актеры сразу натолкнулись на новое препятствие. Когда шли «Шахтер», «Рельсы гудят» или «Ярость», любой персонаж, выходя на сцену, знал, что зритель не ошибется, поставив его в левую или правую социальную группировку. И автор не пытался даже экзаменовать зрителя на догадливость, он тут же на программе писал, чтобы зритель не спутался: «такой-то — кулак». И актер, говоря те или иные слова, говорил себе: «Я — кулак» и, естественно, шел по линии наименьшего сопротивления. Рыжая борода и парик стали символом кулака, как техническая фуражка стала символом инженера-вредителя. Так борода Малюты Скуратова эволюционировала в бороду кулака наших дней. Пьеса Афиногенова совершенно лишена схематической ясности. По первому акту вы ни как не определите элементарно-привычных правых и левых группировок, и вы растерянно не знаете: кому же лепить рыжую бороду? Только вы нацелитесь прилепить ее кому-нибудь, как вдруг ловким поворотом данный образ отбрасывает от себя рыжую бороду и, как теннисный мяч, она летит к противоположному образу. Принцип построения образов: многогранность на основе единого стержня — тенденции развития образа».

¹ Петров Н. «О «Страхе». Стенограмма заседания президиума Лен. облрабиса, стр. 18, 1931 г.

Итак, мы грим можем определить как сценическое оформление лица актера, согласованное с режиссерской трактовкой спектакля. Это оформление находит свое конкретное разрешение в процессе творческой работы актера над ролью и, следовательно, является одним из выразительных художественных средств, помогающих актеру в наиболее полном и всестороннем раскрытии образа.

Первоначальные формы театрального грима возникли на основе магической раскраски тела и обрядовой маски, непосредственно связанных с магическими и анимистически-религиозными представлениями первобытного человека.

Таковы, например, обрядные танцевальные маски и «магическая гримировка» американских индейцев.

Обрядовое действо в дальнейшем перерастает в подлинный театр масок.

Такое ярко выраженное перерастание заклинательного театра в театр масок мы имели у малайцев.

В малайском театре масок, возникшем из культа мертвых, гримом является плоская овальная дощечка-маска, с грубо намалеванным лицом, с вырезами для глаз и рта, а иногда и для носа. Характерна маска, находящаяся в Ленинградском музее антропологии и этнографии, сделанная из половины тыквы и являющаяся как бы переходной к объемной деревянной маске, скульптурно вырезанной снаружи и с углублением для лица актера. Маски вырезаются и раскрашиваются в зависимости от изображаемого персо-



Дальский



Сальвини



Мунэ-Сюли



Горюнов

нажа. Держатся они на лице посредством укрепленной с внутренней стороны маски палочки, которую актер зажимает ртом.

Актер этого театра масок («топенг») не говорит, а только действует. Театр «Топтен-вонг» (театр человека) представляет развитие театра масок. Актеры наряжаются в те же костюмы, в которых играют пьесы актеры театра масок, но вместо маски просто гримируют лицо.

Культовый характер имеет грим и в индийском театре. Так в Малабарских мистериях — «Катакали», мифологический сюжет находит свое разрешение в очень сложных формах грима, являющихся как бы переходными от маски к гриму.

«Персонажи «Катакали» сводятся к небольшому числу раз навсегда установленных мифологических типов (около 12). Внешняя отделка этих типов чрезвычайно сложна. На нее повлияли те изображения мифологических фигур, с которыми и актеры и зрители встречаются в храмах. Особого внимания заслуживает грим актеров. Он скорее напоминает маску, чем грим наших актеров, так как он состоит главным образом из толстых слоев рисового клейстера, делающих совершенно невозможной какую бы то ни было мимику лица. Лица актеров превращаются благодаря гриму и раскраске в неподвижную маску, которая характеризует тип как таковой. Соответственно гриму все «вешам» (типы) делятся на пять классов.

Первая группа вешам называется «зелеными вешам». Это название происходит от основного цвета их грима — зеленого, который у Вишну-итов считается счастливым и свойственным богам и правоверным царям.

«Рама», в частности, во многих случаях изображается с зеленым лицом. Глаза этого вешам обычно бывают обведены сурьмой, а вокруг нижней части лица, от одного уха до другого, проложено пять парал-

ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ (постановка Вахтангова)



Мудрецы Дивана



Хан Тимур

дельных полос из рисовой пасты. Этот странный грим должен выразить богатство и, по словам актеров, сделать лицо белым, как осенняя луна.

Ко второй категории принадлежат великие противники богов, как Ровала, Калеса, Парака и другие. Их сила часто равняется силе богов, и только высшее божество в лице одного из своих воплощений может их уничтожить. Поэтому их внешний облик сближает их с богами, хотя в целом ряде подробностей подчеркивается их своеобразная природа.

Основной тон их грима—зеленый, как у типов первого вешам, но скулы выкрашены в красный цвет. Кроме пяти полос грима вокруг подбородка, имеются такие же полоски над верхней губой, а также полоски в форме ножа под глазами. На носу кроме того имеется крупная круглая шишка из рисовой пасты.

«К третьей категории относятся всякого рода лесные жители, то есть существа полудемонические, полужвериные. Отличительный признак этой группы — густая жесткая борода красного или белого цвета, сделанная из конопляных волокон.

Демоны женского пола выделены в особую группу—так называемый угольный или черный вешам.

Помимо черного грима, страшный вид этих демонов усиливается вставленными в рот большими белыми клыками.

Пятая группа называется гладкий вешам. В грим для него не входит ни рисовая паста, ни краска, а лишь рисовая пудра. Эта группа состоит из двух категорий мифических существ: отшельников, святых и мудрецов, с одной стороны, и разных богинь и цариц, с другой стороны. Первая категория носит длинную бороду из мягких конопляных волокон. Верхняя часть тела обнажена и покрыта полосами из пепла»¹.

В современном Китае и Японии сохранились до сих пор, наряду с возникающими формами буржуазного театра, также старинные формы придворно-аристократического театра и формы религиозного театра. Живые образцы этих театральных систем могут дать нам полное представление и о соответствующих им формах грима.

Формы грима придворно-аристократического восточного театра имеют чрезвычайно законченное выражение в китайском классическом театре, установившемся в X в., и в японском театре «Но» — XIV в.

Китайский классический театр имеет свою особую, чрезвычайно точно разработанную театральную теорию, в соответствии с которой, в строгих рамках традиционной символики, выполняются гримы, имеющие точную систему условного изображения.

Согласно китайской театральной теории имеются восемь категорий психологических типов: благородство, низость, богатство, бедность, глупость, безумие, болезнь и опьянение. Для выражения этих типов в распоряжении актера имеют-

¹ А. Мервард. «Индийский театр». Сб. «Восточный театр», ст. 66, изд. «Академия».

ОБРЯДОВЫЕ И ТАНЦОВАЛЬНЫЕ МАСКИ
И РАСКРАСКА ЛИЦА У АМЕРИКАНСКИХ
ИНДЕЙЦЕВ



Обрядовая раскраска
„Танец вождя“ (индейцы Пуэбло)



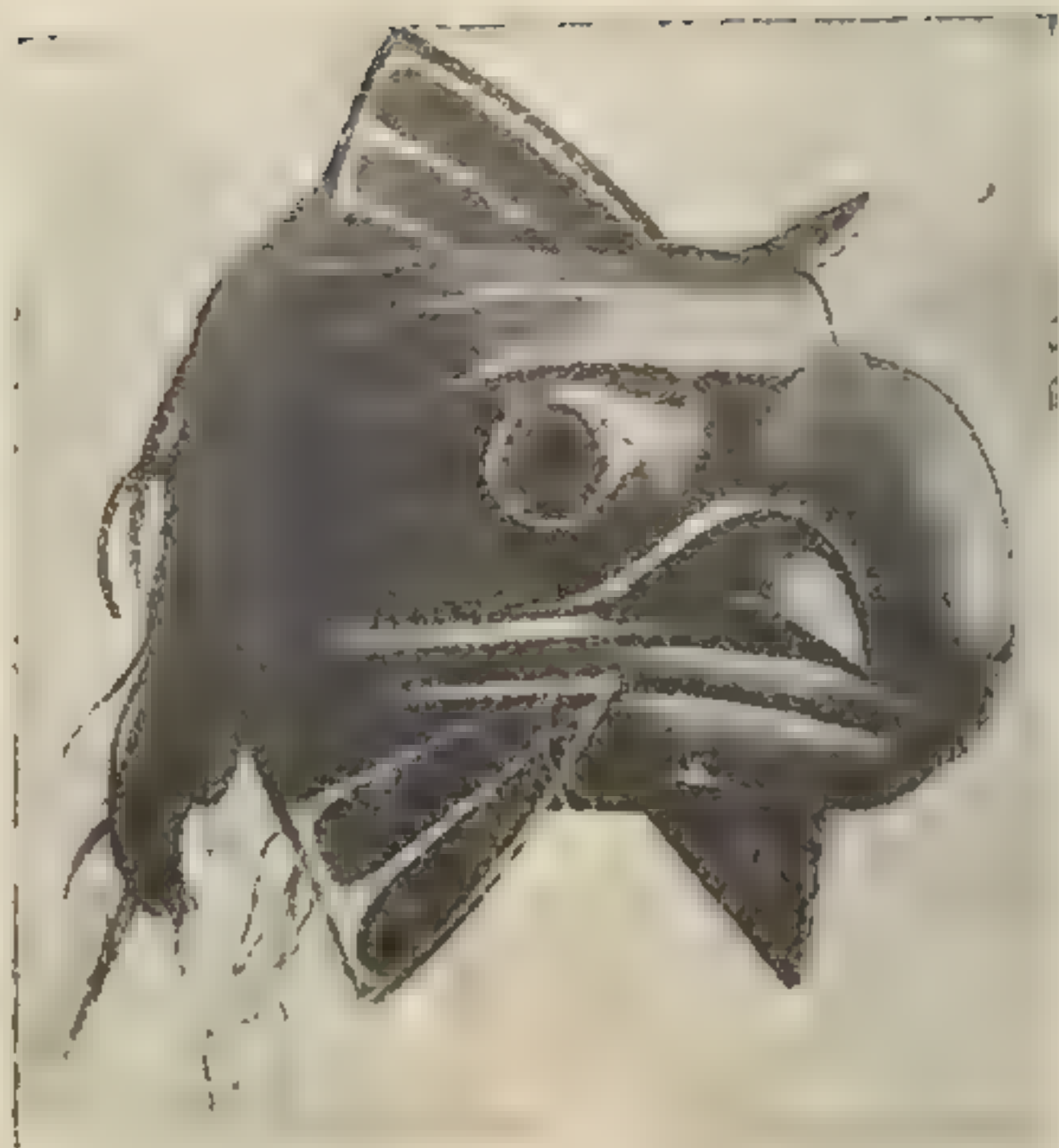
Танцевальная маска
(Южн. Колумбия)



Обрядовые маски (ирокезы)

ся четыре выразительных средства: вид, взгляд, голос, жест, или движение. «Для выражения благородства рекомендуется: положительный вид, прямой взгляд, глубокий голос и тяжелые шаги. Для выражения низости: вкрадчивый голос, косой взгляд, развернутые плечи, быстрая походка», и т. д. Такая же строгая регламентация и в гриме. В китайском классическом театре все разнообразие ролей сводится к пяти типам сценических персонажей: положительный герой — «шэн», героиня — «дань», отрицательный или воинственный герой — «цзин», комик — «чоу» и второстепенные лица — «мо». Эти типы подразделяются на классы и удваиваются делением их на военные и гражданские.

«Трудно установить общую цифру разновидностей грима, но основных типов насчитывается 50—60. Асимметрия и симметрия раскраски играют немаловажную роль, причем первая характерна для отрицательных типов, вторая для положительных. Грим более или менее однообразен для ролей «шэн», «дань» и «чоу», где фигурируют слабые гримы и однотонные краски за исключением «чоу», обязательной раскраской для которого является наличие белой «бабочки» на переноси. Для ролей «мо» и в особенности «цзин» сочетания красок сложнее и значительнее. Основными цветами для роли «цзин» являются: черный, белый и красный, а дополнительными: золотой, серебряный, фиолетовый, зеленый, желтый и синий. Обычно известное сочетание цветов выражает условный психологический комплекс. Так, например, белый и красный цвета в своем чистом состоянии дают положительную характеристику, но как только к белому фону добавляются черные тона, а к красному — белые, характеристика становится отрицательной. Известное историческое лицо, диктатор Цао-цао, основатель династии Вэй в эпоху троецарствия, излюбленное отрицательное лицо в исторических пьесах классического китайского театра, в пьесах, говорящих о периоде до захвата им власти, гримируется сплошным белым цветом и не представляет собою однозлого типа. Но если пьеса относится к его узурпаторской деятельности



*Церемониальная танцевальная
маска (Сев.-Зап. Америка)*

или к событиям после этого момента, то к белому фону примешиваются черные линии. Черное лицо сановника означает честность и неподкупность. Синее лицо, равно как и рыжие волосы—варварское происхождение. Золотая раскраска символизирует дух. Эта символическая раскраска усложняется раскраской по исторической традиции. Со многими



Сиамский театр

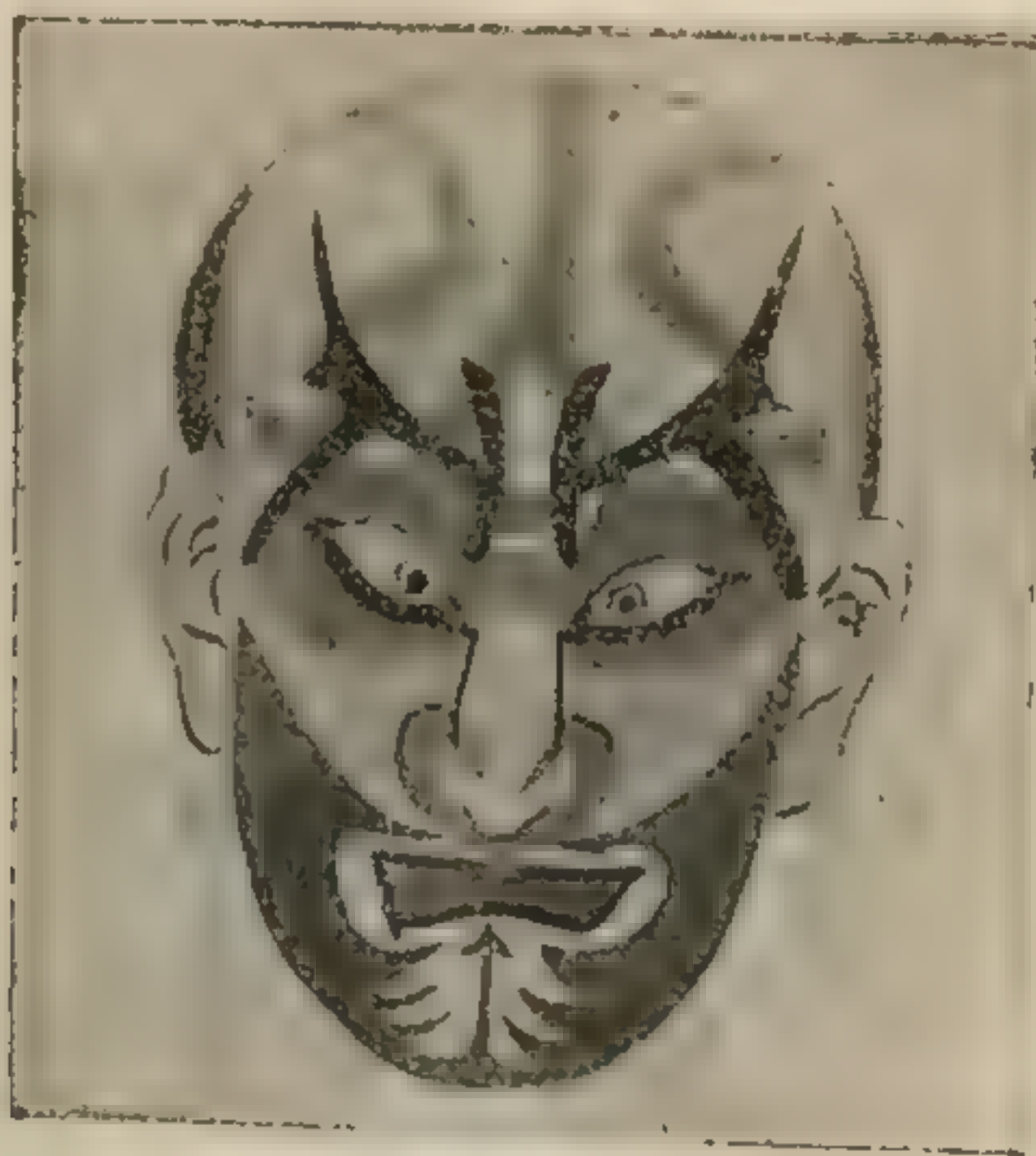
КАНОНЫ ГРИМА ЯПОНСКОГО ТЕАТРА „КАБУКИ“



1. Герой



2. Пламенный герой



3. Злодей

героями китайской истории связываются представления о тех или иных индивидуальных чертах, которые переносятся в схему театральной гримировки. Так, герой Шань-юй, на основании народных преданий, фигурирует на сцене с красным лицом и круглыми глазами, передаваемыми в гриме. Аналогично гримируется Чжан-фей, герой того же периода, у которого всегда «сросшиеся брови» и «голова барса», или Суйский сановник Бао-Гун, лицо которого было якобы черным. Большую роль среди аксессуаров китайского театра играют парики, усы, борода и брови.



Грим актеров японского театра „Кабуки“

Бороды делаются из хвостов тибетских яков. Их насчитывается до сорока сортов, и они бывают пяти цветов: черные, белые, желтые, красные и лиловые¹.

В японском театре «Но», связанном с японским самураиством, грим выражается в форме маски, которая надевается на основного исполнителя пьесы «Но». Маски эти постоянны и закреплены за каждым персонажем театра «Но». Остальные актеры, кроме центральной фигуры, выступают совершенно без грима, независимо от изображаемой роли, будь то даже женщина.

Такой же канонический характер имеют и гримы японского театра «Кабуки», возникающего в эпоху позднего феодализма (XVI в.).

Чрезвычайно характерно предисловие к книге гримов «Кабуки»², в котором, обращаясь к новичку, указывается, что он должен отнестись с величайшим уважением к этим канонам, что он не имеет права ничего изменить и добавить, ибо это создано величайшими актерами, которым он должен только подражать.

В общем, гримы восточного театра имеют строго канонизованные формы, условный и символический характер изображения.

В европейском античном, древнегреческом театре первоначальные формы грима: пачканье лица винным суслом и коз-

¹ Б. Васильев, «Китайский театр», в сборнике «Восточный театр», стр. 236, изд. «Академия», 1929 г.

² Находящейся в Госакадемии искусствознания.

МАСКИ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Трагическая маска



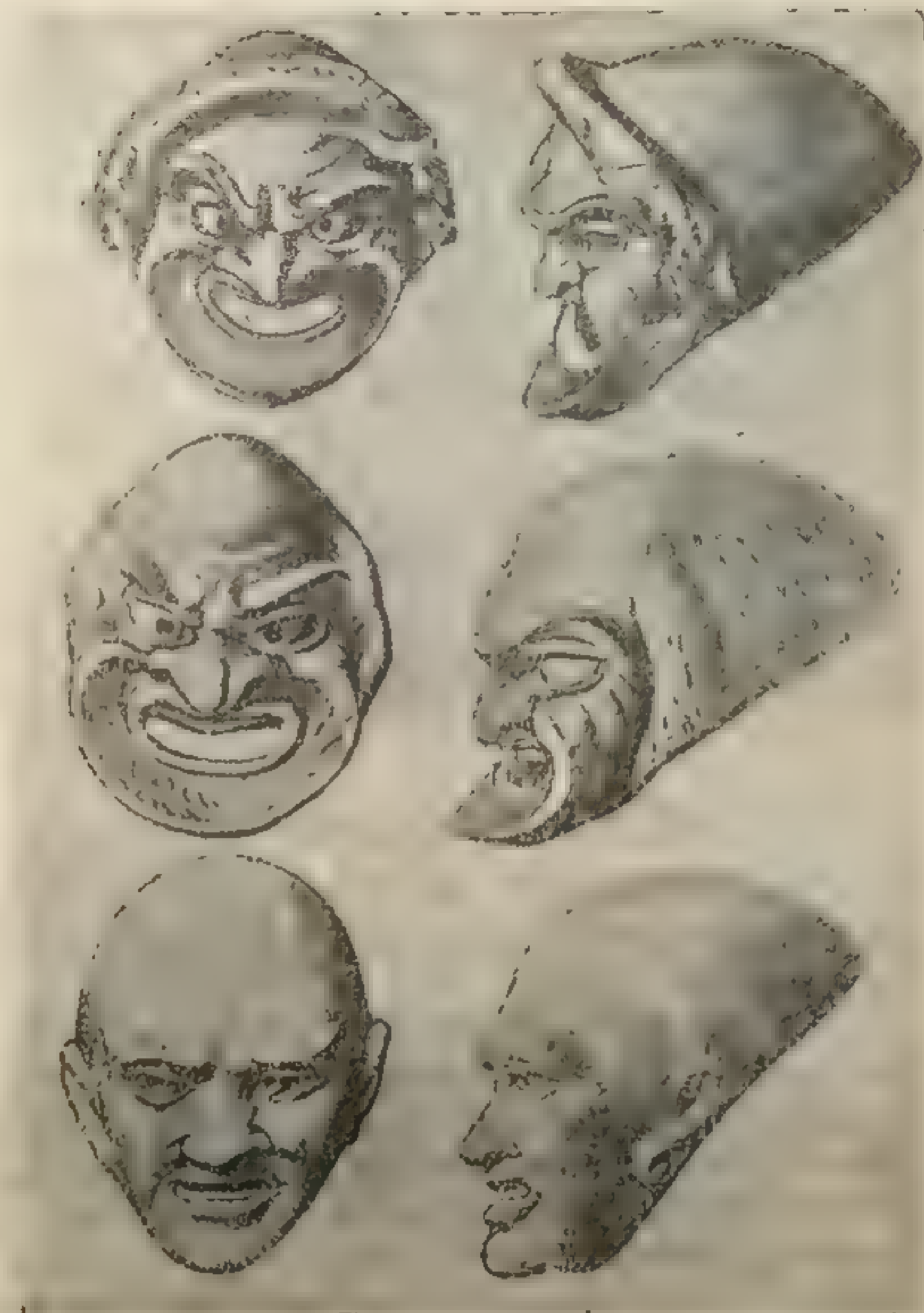
линая маска, также связаны с религиозным, в частности с дionисийским культом и обрядом. С развитием театра и его дифференциацией грим принимает форму маски. Но маска греческого театра в дальнейшем приобретает другой характер, нежели маска обрядовая и маска восточного театра. Хотя маски греческого театра изображают человека в обобщенных, идеализированных формах, не способных еще вскрыть со всей полнотой объективную действительность, все же маска приобретает уже определенную познавательную ценность и становится реалистичной. Этому способствует политический и экономический уклад жизни античного общества, очеловеченный характер мифологии греков, рационалистический дух мировоззрения нарождающейся торговой буржуазии греческих городов.

Маски изготовлялись из покрытого типсом полотна и покрывали всю голову актера. Преувеличенными размерами, монументальными формами передаваемого типического выражения лица маска соответствовала общему патетическому стилю трагедии. Необходимо указать, что при огромных размерах греческих театров, скрадывающих мимику лица, только сильно подчеркнутое оформление лица маской могло быть видимо зрителями, а, с другой стороны, только с помощью быстрой смены масок возможно было исполнение тремя актерами целой трагедии, насчитывающей, подчас, до десяти ролей.

«Первоначально, вероятно, ограниченная немногими основными типами, техника масок дошла впоследствии до большой виртуозности. Позднейшие свидетельства называют семьдесят и более различных образ-

ХАРАКТЕРНЫЕ КОМИЧЕСКИЕ МАСКИ

Маски старика и лицемера

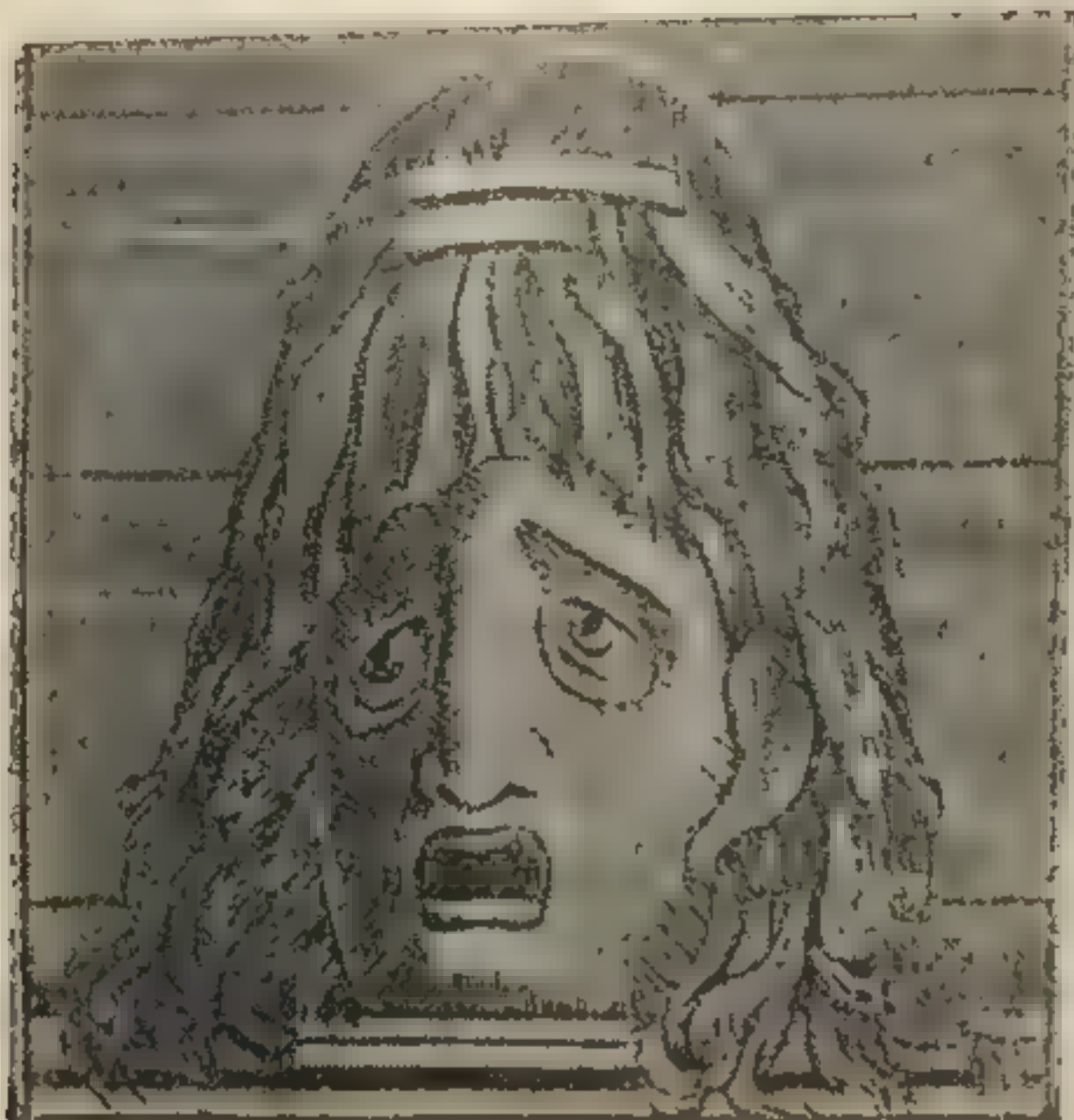


цов типических масок. Но наряду с типическими масками существовали маски индивидуальные: «Эдип» с налитыми кровью глазами, рогатая «Ио», одноглазый «Циклоп». Маски хороводной комедии были карикатурны или фантастичны, как и костюмы. Иногда комедия стремилась передать в маске портретную карикатуру.

Поллукс, оставивший перечень типовых масок греческого театра, перечисляет тридцать таких масок позднейшей трагедии, в том числе шесть масок «старцев», восемь «юношей», три «рабов» и одиннадцать женских масок. Для комедий Менандра Поллукс насчитывает более сорока различных образцов масок.

Это огромное разнообразие позволило до тонкости дифференцировать сценические типы. Существовало девять типов стариков: «благородных», «желчных», «почтенных» и не вполне почтенных. Различалось одиннадцать «юношей», в том числе некий «юноша», достойный во всех отношениях, очевидно пылкий любовник Менандровской драмы. Рядом с ним—специальные маски: «льстеца», «паразита» и т. д. Семь типов масок существовало для «рабов», «молодых» и «старых», «простодушных» и «злокозненных», «преданных» и «коварных». Но особенной тонкости достигла дифференциация женских масок. Здесь, в числе семнадцати типов, различались: «девушка добродетельная» и две категории «девушек минимо-добродетельных», гетера «добрая», гетера «жадная» и еще множество оттенков. Каталог масок является, таким образом, нагляднейшим подтверждением сложно разработанной системы амплуа, свойственной насквозь актерскому театру буржуазной драмы»¹.

¹ Пиотровский А., «Античный театр», стр. 207.



Все это многообразие характеров передавалось на масках подчеркиванием пластических форм лица, окраской кожи, цветом волос, характером прически и украшений.

«Много морщин на лбу обозначали преклонный возраст, немного морщин — серьезный характер, гладкий лоб — веселое настроение, наморщенный — мрачное. В тесной связи с выражением лба стояло и выражение бровей: нахмуренные брови означали серьезность или печаль, поднятые — веселое настроение, вскинутые — злобное. Различие в положении бровей употреблялось для того, чтобы обозначать перемену настроения духа. Нос не мог служить в такой же степени признаком известного душевного состояния; благородный греческий нос удерживался вообще в трагедии, и только в комедии и в сатирической драме употреблялся иногда вздернутый нос, а в комедии кроме того — загнутый. Еще менее мог характеризовать открытый рот, во всяком случае маски имели искривления рта и т. п.

Краской, без сомнения, прежде всего обозначался пол персонажа: мужские маски имели темный тон, женские — белый. Это был основной тон, к которому для дальнейшего различия присоединялись другие краски. Здоровье и сила передавались смуглым цветом, женственность белым, болезненность желтым, раздражительность багровым, хитрость рыжим. Цвет волос головы и бороды соответствовал, с одной стороны, устройству лба, с другой — цвету кожи. Старики имели седые и седоватые волосы; здоровье при несчастии и страданиях обозначалось темным цветом волос. Красота светлорусыми, коварство рыжими»¹.

В римском театре маска, первоначально исчезнувшая с утерей его обрядового значения и с изменением устройства театра (место оркестры в римском театре занимают места сенаторов), в дальнейшем возникает вновь и становится необходимой в связи с увеличением театральных зданий до грандиозных размеров.

В римских аттеланах маска сохраняется все время, являясь элементом не только художественного выражения, но и социальным, так как под маской скрывает свое лицо ак-

¹ Варнеке, «О греческом театре». Одесса. 1921 г.

тер-любитель, полноправный римский гражданин, считающий для себя позорным выступать на подмостках без маски.

В средневековом театре, в позднейших представлениях мистерий, маску надевают актеры, представляющие «позорных персонажей ада», маска принимает вид «маски дьявола»

Маски итальянской импровизированной комедии *commedia dell'arte*, возникшие в середине XVI века, служат для осмеяния различных типов того общества.

«Маска первого старика, — Панталоне, есть карикатура на деградировавшее, в эпоху экономического упадка Италии, венецианское купечество: его скупость, расчетливость, недоверчивость — типические свойства стяжателя — являются объектом осмеяния.

Маска второго старика — доктора — карикатура на вырождающуюся в эпоху реакции гуманистическую интеллигенцию, не находящую себе применения в жизни и растекающуюся в бесплодных умствованиях на самые обыденные темы. Особенно заостренный сатирико-памфлетный характер имеет маска «Капитана» — это карикатура на военного авантюриста, бандита, хвастуна и труса, испанское обличье которого отражает ненависть итальянской буржуазии к феодальной военщине испанских оккупантов, безнаказанно хозяйничающих в разоренной и экономически ослабленной стране.

Маски слуг. Это фигура пауперизованных, обезземеленных и гонимых нуждой в город крестьян, пристраивающихся в услужение к буржуазным «господам». Отношение к ним двойственное: брезгливо-насмеш-



Маска „гетеры“
из новоаттической
комедии



Средневековый театр (маски „дьявола“)

ливое к неотесанному увальню, вечно голодному и нечистоплотному оборванцу, только что попавшему в город и еще не умеющему приспособиться к городской жизни (маска второго, статического Цанни), и сочувственно-покровительственное к обтесавшемуся в городе ловкачу-слуге, проворному и сметливому лакею, обделяющему любовные делишки господ (маска первого, динамического Цанни), и такой же служанки, неизменной поверенной и соучастницы в любовных эскападах своей барышни (маска Серветты)»¹.

Лица основных персонажей оформляются посредством масок таким образом: Панталоне имеет темно-коричневую полумаску с длинной, преувеличенной и смешной формы бородкой и вкрученными усами; доктор — «странная маска, закрывающая только лоб и нос, произошла, говорят, от большого родимого пятна, уродовавшего лицо одного из тогдашних законовевов»². Бригелла — «смуглая маска, изображает в преувеличенном виде обожженное солнцем лицо обитателей Бергамо». Арлекин — «лицо закрыто черной маской, к

¹ Мокульский. «Комедия масок, как историческая проблема». Журнал «Театр и драматургия», № 5, 1933 г.

² Гольдони. Мемуары, II ч., стр. 239. «Академия». 1933.

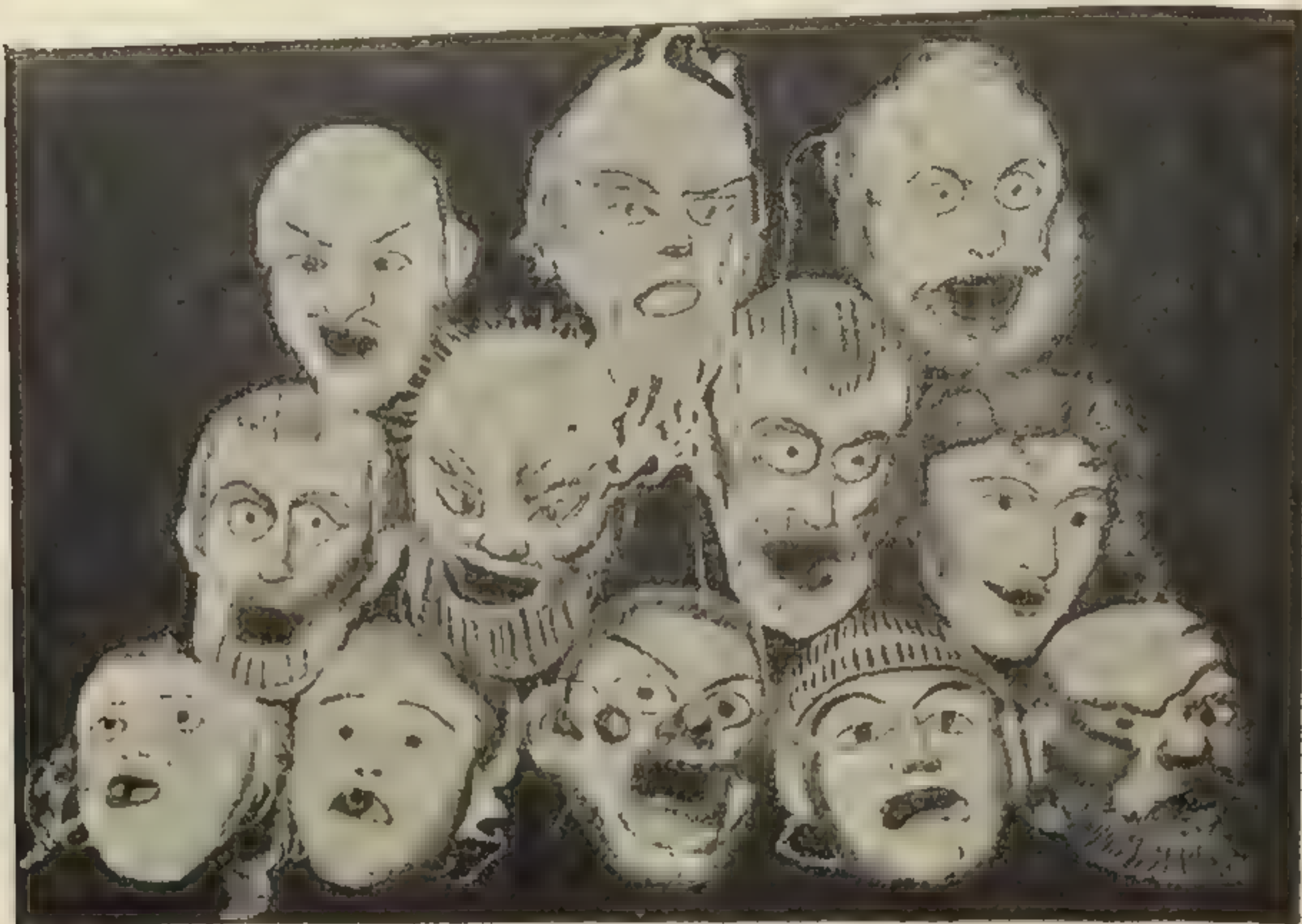
МАСКИ ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМЕДИИ



Бригелла

Капитан

МАСКИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ



„Близнецы“ Плавта. Пост. С. Э. Радлова

которой
ступает
Перс
классов
ранним
их лиц
не было
соответс
Неко
ти сред
стве ан
и соста
nini, П
пригото
на жил
лицо я
отрубят
придав

«Не
ста мо
силь бор
здоровь
то, что
фальши
пришло

МАСКИ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ТЕАТРЕ



которой приделана круглая грубая борода. Капитан — «выступает с преувеличенно нафабранными усами».

Персонажи любовников и любовниц, наиболее близкие классовому идеалу буржуазии, обрисовываются идеализированными положительными чертами, и внешнее оформление их лиц находит свое выражение не в маске, а в гриме (в плане бытовой косметики, вероятно, несколько преувеличенной, соответственно условиям театра).

Некоторые указания о технике гримирования можно найти среди высказываний и трактатов о сценическом искусстве актеров того времени, а также руководств по живописи и составлению красок. Так, Ченнино Ченнини (Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* 1437) советует пользоваться гримом, приготовленным на яйцах, или на растительном масле, или на жидких лаках; чтобы снимать грим, он советует натирать лицо яичным желтком, а потом помыть его теплой водой с отрубями, повторяя эту операцию несколько раз. De Sommi придавал гриму большое значение. Он пишет:

«Не стану много говорить о лице, так как с помощью искусства можно исправить природные недостатки; всегда можно перекрасить бороду, скрыть рубец, сделать лицо бледным, желтым или, напротив, здоровым и красным, или более белым, или смуглым, вообще, сделать все то, что нужно. Я ни в коем случае не буду пользоваться масками или фальшивыми бородами, так как они мешают говорить; и если бы мне пришлось поручить безбородому актеру роль старика, я подкрасил бы ему

подбородок, чтоб он казался выбритым, я выпустил бы его волосы из-под шляпы, я коснулся бы кистью его щек и лба, чтобы он казался не только старым, но также морщинистым и дряхлым».

Но в повседневной практике пользовались часто фальшивыми бородами, а также масками, что видно по гравюрам эпохи и по перечням аксессуаров и бутафории, приложенным к сценариям.

Перуччи рекомендует пользоваться бородами и париками для комических ролей, а также для ролей магов. Он советует раскрашивать киноварью лица фурий и демонов и пользоваться для грима влюбленных свинцовыми белилами, киноварью, испанской красной краской и сулемой¹.

«В XVII веке Commedia dell'arte резко меняет свою установку и очертание. Последние отзвуки искусства Ренессанса отлетают от нее. Она становится чисто барочным жанром. Маски Commedia dell'arte лишаются всякой связи с реальной действительностью. Они становятся совершенно условными театральными фигурами.

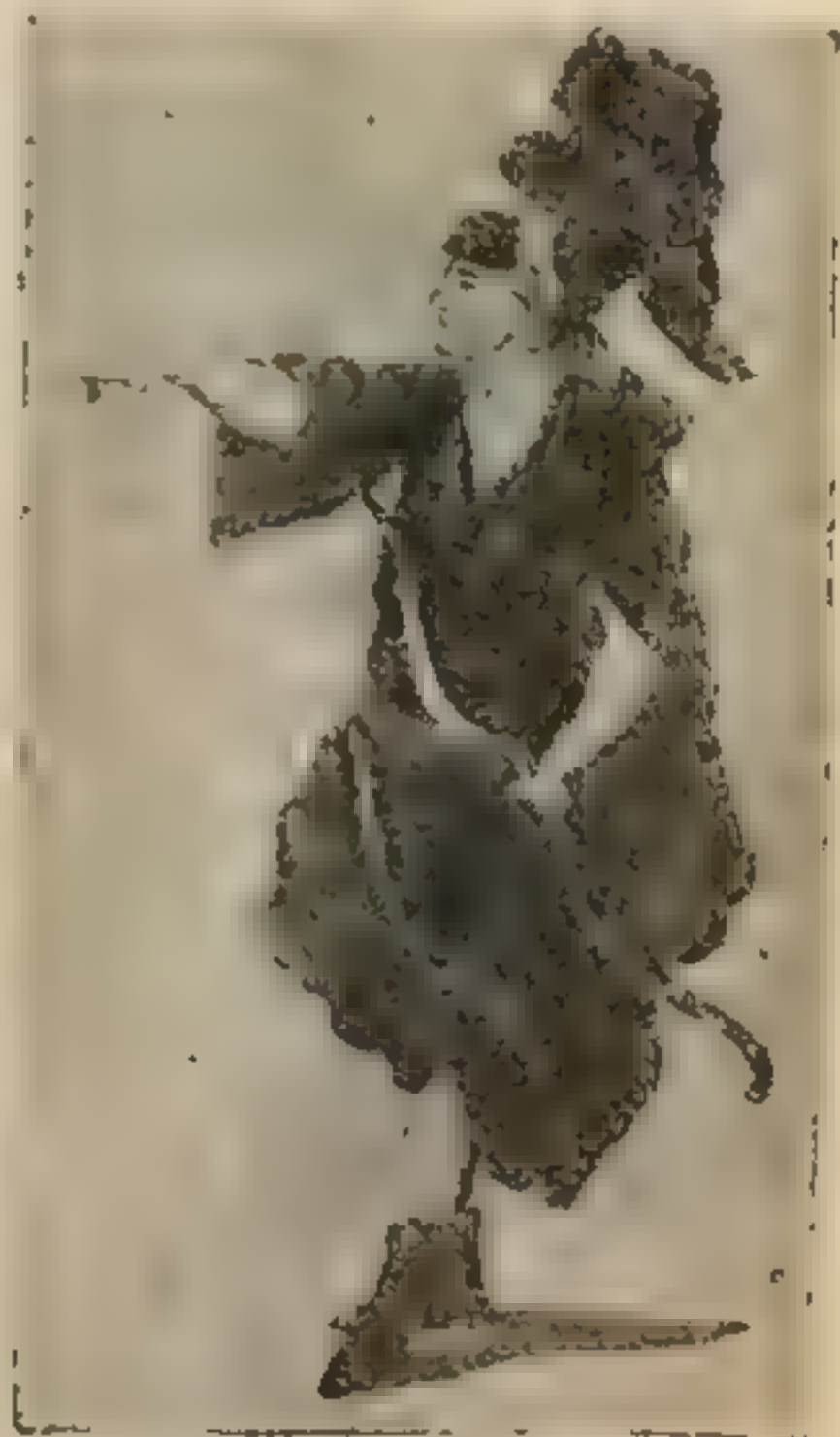
Их обличье становится столь же условным, стилизованным, как и

ГРИМ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ XVIII в.



Клитемнестра

Электра



Филоклет

¹ Constant Mic, «La commedia dell'arte, Paris, 1927.

Тальма в роли Магомета II



их характеры и те положения, в которые они ставятся сценарием комедии.

Установка на самодовлеющее фиглярство, на самоцельную и переходящую всякие границы буффонаду, приводит к неправдоподобным преувеличениям, обесмысливающим маску»¹.

В последующие эпохи маска постепенно сходит со сцены как принцип оформления лица актера, сохраняясь как аксессуар в театральных кладовых, откуда ее иногда вытаскивают режиссеры, используя ее как стилизованный прием или как оружие против натуралистических тенденций в театре.

Среди попыток создать спектакль, в котором актеры играли бы в масках, следует указать на работы С. Э. Радлова (постановка комедии Плавта «Близнецы» и Аристофана — «Лизистрата»). В этих постановках С. Э. Радлов использует маску не с целью реконструкции античного спектакля, а именно с целью добиться предельной выразительности внешнего рисунка образа у актера.

¹ Мокульский С. С., «Комедия масок как историческая проблема». Журнал «Театр и драматургия», № 5, 1933.

Наряду с маской как техническим приемом оформления лица в современном театре следует различать понятие маски как приема сценического истолкования образа, обычно схематически упрощенного, но вовсе не сопровождающегося оформлением лица актера посредством маски.

Таковы, например, работы В. Э. Мейерхольда в его студии (1913—1916 гг.), где были проведены попытки использовать приемы игры итальянской комедии масок; его же дальнейшие опыты в театре его имени, где в ряде пьес образ трактовался как «социальная маска» (Альперс Я. Театр социальной маски).

Маска-образ характерна и для первых этапов в развитии самодеятельного театра, где она являлась приемом сценического истолкования образа классового врага (генерал, поп, кулак, буржуа и т. д.) и только в единичных случаях сопровождалась оформлением лица посредством маски. В дальнейшем, когда (самодеятельный театр переходит от схематизма и масочного показа образа к углубленному реалистическому его изображению, исчезают и эти единичные попытки использования маски для оформления лица актера.

В то же время маска как технический прием оформления лица актера находит свое применение и развитие в самодеятельном театре на массовых инсценировках, так как, в условиях огромных пространств стадионов, площадей и улиц только преувеличенными формами маски возможно охарак-



Тальма в роли Тита

В. В. Самойлов
в роли Кречинского
(Из альбома акварелей
В. Самойлова)



теризовать персонаж так, чтобы он был воспринят десятками тысяч зрителей.

Существующее в театре наряду с маской оформление лица актера посредством раскраски (то, что обычно понимается под словом грим), первоначально заимствованное от магической и обрядовой раскраски, с развитием театра изменяет свои первичные формы. И если в рассмотренных нами системах восточного театра эти формы раскраски лица носят характер условно символических гримов, то в европейском театре раскраска лица (как, например, пачканье вином суслом в греческом театре), потеряв свое обрядное значение, переплетается в дальнейшем с формами бытовой косметики. Заимствуя от последней некоторые материалы и приемы украшения лица, театральная раскраска превращается в своеобразный грим-косметику.

Такой, несколько усиленный в условиях театра, косметический характер имели уже гримы греческих мимов, римских актеров и исполнителей средневековой мистерии.

Свое завершение грим-косметика имеет в системе придворно-аристократического французского театра. В эпоху феодальной монархии, искусство служит орудием утверждения идеи зависимости, иерархии, ранга. Здесь нет ничего индивидуального, «конкретного». Человек передается только как представитель ранга, а отсюда абстрактность, канонизированность и идеализация образов. Персонажей Расина: Ипполи-

та, Ореста, даже Баязета можно играть в одном и том же гриме. Нет драматического характера, нет лица (как его нет у классической балетной танцовщицы, с вечной застывшей улыбкой). Грим служит только одной цели — прикрашивать лицо, для чего достаточно пудры, румян, мушек и пудренного придворного парика.

Грим принимает на себя задачу характеризовать образ лишь с возникновением реалистических тенденций в театре, выдвигаемых новым приходящим к власти классом — буржуазией. Одним из первых выразителей этих новых устремлений в гриме явился актер Тальма.

«Я удостоился больших комплиментов за то, как загримировался в роли Карла IX. Давид мне сказал, что я похож на портрет, вышедший из рамы со стены Лувра. Я решил еще больше усилить портретное сходство в изображении жепевского философа» (роль Жан-Жака Руссо в пьесе «Журналист теней или Момус в Елисейских полях» Ода). «Ту реформу костюма, которую я начал в Карле IX (где мои предшественники изображали бы его в пудренном парике и с пестрыми бантами на атласном камзол), я решил продолжить и в античной трагедии». «Мы возобновили «Брута», причем Брута играл Монвиль, а Тита — я. Я подрезал себе волосы по образцу одного римского бюста, и это новшество произвело такой эффект, что не прошло и недели, как все молодые люди остригли волосы столь же коротко, и этот вечер можно считать датой, когда вошла в моду прическа «под Тита» (à la Titus). (Т а л ь м а, Мемуары, стр. 113, 164). Гримы Тальма, при всей незначительности употребляемых им средств, всегда были метки и разнообразны.

Стремление к психологической индивидуализации роли и экспрессивная мимика поставили перед Тальма проблему



А. П. Ленский
в роли Гомер де Сильва
(Рис. А. П. Ленского)

А. П. Ленский
в роли Столбцова („Новое дело“)
(Рис. А. П. Ленского)



грима как приема характеристики, что придворному искусству трагедии было глубоко чуждо.

То же развитие форм грима мы имеем и в русском театре XVIII века.

Персонажи трагедий Княжнина и Сумарокова прежде всего были воплощением обобщенных идей или страстей, а затем уже, и в гораздо меньшей степени, индивидуализированными характерами. Естественно, что Дмитревский «представлял самозванца с маленькими усиками, напписанными тушью, в пудре незавитых волос, перевязанных на затылке черной лентой с бантом».

«Гордый журавлиный шаг, заботливо размеренный, при остановке откинутая назад нога должна оставаться некоторое время на полпальцах, круглая курчавая голова, певучий голос — у героя; рыжий всклокоченный парик, низко опущенная голова, дико выпученные глаза, мечущие искры исподлобья — у злодея» («Старый актер»)¹.

Таков внешний облик актера того времени.

В комедии мы имеем большее овладение конкретным материалом действительной российской жизни.

Собственно говоря, уже водевиль давал материал, может быть, еще слабый, для попыток изображать современных людей и передавать новые типы.

И действительно, подходя к персонажам водевиля как к жанровым фигурам, уловив их внешние типические черты,

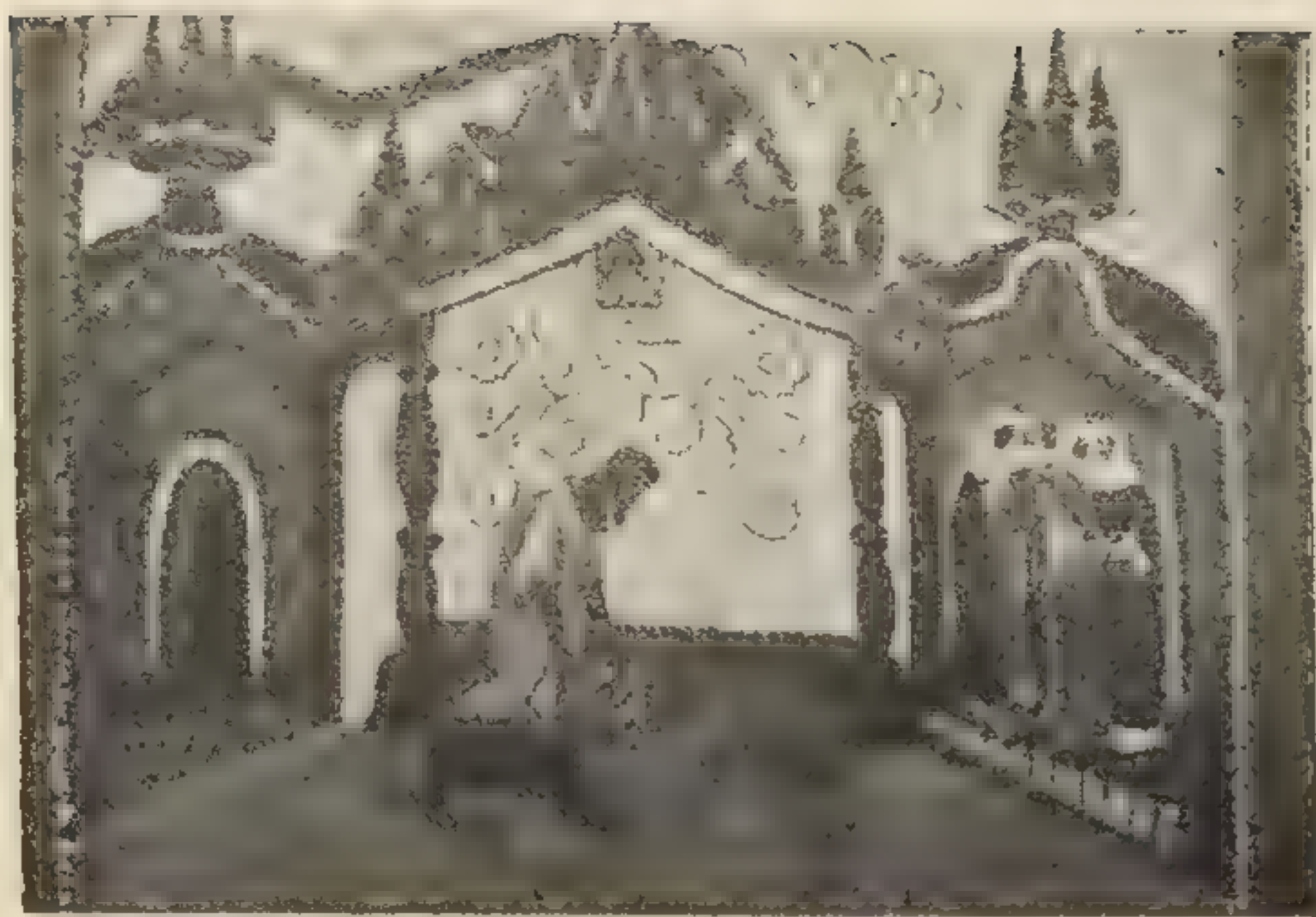
¹ Сборник «Московский Малый театр». Малый театр тридцатых и сороковых годов. Стр. 212. Гиз, М.



*А. А. Саннин. Лупт-Клешник
(„Царь Федор Иоаннович“)*

В. В. Самойлов создает свои изумительные по мастерству гримы. «Гримируется г. Самойлов прекрасно, разнообразен удивительно, и из тринадцати сыгранных им в этот приезд ролей решительно ни одна ничем не напоминает другой». Так характеризует гримы Самойлова Баженов в записках о московском театре.

В дальнейшем приемы внешней характеристики в гриме Самойлов переносит и в классический репертуар, создавая свои знаменитые гримы короля Лира, Шейлока, Гамлета, кардинала Ришелье, Кречинского и др.



*„Царь Федор Иоаннович“
Эскизы декораций худ. Стеллецкого*



*Эскизы гримов к пьесе „Царь Федор Иоаннович“
худ. Стеллецкого*

Если внимание Самойлова было обращено не столько на развитие внутренней характеристики, сколько на передачу внешних типических черт, то с дальнейшим развитием реалистических тенденций у Щепкина, Ленского, Давыдова формы реалистического грима находят свое полнокровное завершение.

В становлении реалистического стиля в гриме огромное значение имеет творческая работа А. П. Ленского, оставив-

шего после себя ряд прекраснейших образцов грима и свои высказывания о гриме в «Заметках о мимике и гриме»¹, где он с собой яростью обрушивается на театральные трафареты и штампы в гриме.

Следующий этап развития грима связан с историей Московского художественного театра и работами основного художника-гримера в этом театре Я. И. Гремиславского.

Многообразие путей, по которым шел Московский художественный театр, дало толчок к пониманию грима как одного из элементов спектакля, неразрывно с ним связанного. Возникло понятие «стиль грима».

Каждый новый период работы МХТ характеризовался и новыми методами в работе над гримом.

В первый период существования Московского художественного театра, в период его борьбы против традиций, «актеры подходили прямо к внешнему образу. В поисках его мы надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы, в надежде уловить облик, толос, физически почувствовать самое тело изображаемого лица» (Станиславский).

Работая над «Царем Федором», «Гремиславский готовил рисунки для целой галереи гримов, как для «персонажей», так и для толпы, которая должна явить сумму характерно индивидуализированных обликов».

«И на спектакле создаются... чрезвычайно выразительное по плутовству, грузное лепкое лицо Лупп-Клешинина—Санина. Отличный грим — «репинский» Федор-Москвин — царек-мужичок: волосы под скобку, лицо слегка пухлое и изжелта-белое, маленькая тощенькая, какая-то немощная бородка, глаза тихие, точно недавно плакавшие и немного больные; на слегка подергивающихся губах — виноватая улыбка». Чем определялся выбор объектов воспроизведения и черт в них? «Этот выбор по началу определяла не стилизационная тенденция; если она и присутствовала, то как бессознательная. Руководило другое. Можно определить это, как любовь к «курьезному». Из нескольких образцов выбирался тот, в котором было больше причудливого, необычайного, крайнего, потому что такой образец был занятнее...» «И когда на какой-то картине увидели, что из-под старорусской головной повязки выбиваются, совсем не в «стиле», завиточки волос,—этому «документу» чрезвычайно обрадовались. Он уполномачивал на неожиданность в историчности»².

«Индивидуалистический психологизм является творческим методом буржуазной интеллигенции, противопоставляющей практическую деятельность теоретической, социально обусловленное поведение чувственному восприятию, мир внутренний — миру внешнему»³.

Этот творческий метод в таких постановках, как «Драма жизни», «Жизнь человека», «Анатэма», приводит к сознательному применению принципов стилизации.

¹ А. Ленский. Заметки о мимике и гриме. Журн. «Артист».

² Эфрос, Московский художественный театр.

³ П. Новицкий, Театральные системы.

«И в соответствии с этим, вместо лепного «репинского» грима, вместо тщательной выделки каждой складки, морщины, родимого пятна, бородавки — только темный силуэт и забота, чтобы он поменьше выширал своей трехмерностью из фона, казался двух измерений» (Эфрос). Вместо человека — только схема человека.

И опять-таки совершенно иные методы грима возникают при постановке чеховских пьес. В данных постановках театр отказывается от сложных «гримировочных ухищрений».

В развернувшихся вслед затем системах эстетического театра чрезвычайно большую роль начинает играть художник. Это сказывается на гриме, который начинает разрабатываться в соответствии со стилевыми особенностями оформления спектакля, используя те же живописные средства. Таковы, например, разрешения приемов в постановках Камерного театра: «Саломея», «Принцесса Брамбилла» и другие. Такой же характер имеет оформление художника Стеллецкого в постановке «Царь Феодор Иоаннович», где художник, используя иконописный стиль в оформлении, предлагает и иконописные лики, как стилевое разрешение грима, вытекающего из общего замысла постановки.

В период «Театрального Октября», «оголенная кирпичная стена сцены, отсутствующий занавес, военные прожекторы, незагримированные лица актеров» знаменуют становление конструктивистского театра, зародившегося из недр эстетического театра. Если первоначально в театре Мейерхольда отказываются от грима, то в дальнейших постановках грим выступает как обобщенная социальная маска; таковы, например, гримы в «Лесе».

Особый интерес в системе конструктивистского театра представляет использование для грима различных материалов: клеенка, различный материал вместо волос, наклейка картонных и объемных деталей, цветные парики и т. п.

Настоящий краткий обзор принципов гримировки в разных театральных системах показывает, что грим, являясь органической частью целого спектакля, связан со всей системой данного театра.

С изменением общественных формаций изменяется система театра, выразительные средства его принимают новую, качественно отличную форму, в новых условиях создаются и другие формы грима.

И совершенно очевидно, что и в современных условиях нашего советского театра, когда перед актером стоят сложнейшие задачи создания полноценных и полнокровных художественных образов, формы грима найдут свои особые и новые разрешения.

Для выполнения этой задачи советский актер должен знать все выразительные возможности грима и быть технически вооруженным. Только тогда ему удастся преодолеть косность рутинных приемов и сделать грим гибким выразительным средством в своих руках, только тогда он сумеет использовать все возможности грима и создать такое оформление лица, которое будет соответствовать новому реалистическому стилю социалистического театра. Тогда грим станет одним из художественных выразительных средств, помогающих актеру в его углубленной творческой работе, направленной к наиболее полному и всестороннему раскрытию образа.

должен
техн.
одолеет
выра-
сумеет
е офор-
реали-
им ста-
тв, по-
те, на-
рытию

I

ЧАСТЬ

ТЕХНИКА ГРИМА

I. МАТЕРИАЛЫ

Краски. Первоначально специальных красочных материалов для грима не существовало, и для театральных целей использовались те же краски, что и при обрядовых раскрасках лица и в бытовой косметике.

Специальные краски для грима возникают только в начале XVIII века.

О красках того времени яркое представление дают указания Гейдельбергского медика Франца Мая, который в своей книге (*Vermischte Schritten von Franz May. Mannheim, 1786*), рекомендует актерам следующие безвредные рецепты для грима.

«Все роды белого притирания, приготавливаемого из ртути и свинцу, вредны здоровью. Однакож самые чистые, неоднократно промытые венецианские белила менее вредны, если сперва кожа довольно натрется мазью, сделанною из двух лотов белого воску, такого же количества розовой помады и полулота спермацету. Не вредны порошки висмутовой (*magisterium marcasita*), из устрицовых раковин, мелкий неоднократно промытый мел, крахмал и мелкий белый болус. Вместо румян безопасно могут быть употребляемы киноварь, засушенный крап, корень «волобий язык», сок кермесовых ягод, бакан и канцелярское семя; сурик, которым римские победоносцы марали свои лица, не безвреден. Вообще полезно, перед наложением всякого притирания, кожу вымазать прежде выше-сказанною мазью. Желтые краски могут сделаны быть из солодного корня и шафранного соку. За надлежащую серую краску отвечает силезская серая глина, или сожженная из абрикосовых зерен скорлупа, смешанная с чистым мелом. Лучшие смуглые краски делаются из железного шафрана или ржавчины. Синюю краскою служит крутик и берлинская лазурь. Наконец черная краска может полезно и безвредно быть приготовлена из сожженной пробки и скорлупы с абрикосовых зерен. Вот безопасный магазин красок, которыми актер может, без повреждения здоровья, наводить на лицо прелестную красоту и гнусные хари»¹.

¹«Безвредные притирания и краски для употребления актерам», журн «Магазин общепользных знаний и изобретений» за 1795 год. Август.

Крас
риалов Д
лей испо
красках
Спец
чале XV
О гр
гия Гей
книге (р
рекомен
грима.

«Все
редны
исцелене
мазью,
вой по
(magist
промы
могут
язык»
римск
перед
смысле
на и
серая
с чис
на ил
Након
сложн
газнь
на ли

«Мага

Подобные сухие гримировальные краски используются в театре до середины XIX века, когда были изобретены жировые краски. Изобретение жировых гримировальных красок тесно связано с изменением техники освещения сцены: переход от масляного освещения на газовое. В новых условиях освещения возникла потребность в более тонком техническом выполнении грима, что было невозможно сухими красками.

В дальнейшем коренных изменений в рецептуре гримировальных красок нет. Таким образом современные гримировальные краски представляют собой порошок краски, сваренный и растертый на жиру или на вазелине с воском.

Для изготовления гримировальных красок пользуются теми же, наиболее безвредными по своему химическому составу, красочными материалами, что и в живописи.

Таковыми красками являются: 1) белая — цинковые белила (ZnO), 2) желтые — желтая охра различных оттенков ($Fe_2O_3 \cdot 3H_2O$; $Fe_2O_3 \cdot 4H_2O$ и т. д.), желтый кадмий (CdS), кроме желтый (в небольших дозах в смеси с белилами $PbCrO_4$), 3) красные — сурьмяная киноварь (киноварь HgS — сернистая ртуть — вредна), кармин, краплак, баган, красные охры (Fe_2O_3), 4) синие — ультрамарин, индиго, берлинская лазурь, 5) коричневые — умбра (Fe_2O_3 и MnO_2) сиена жженная и натуральная, вандик коричневый, 6) черная — слоновая кость.

Краски растираются в виде мельчайшего порошка и варятся с жиром, который является связующим веществом для гримировальных красок.

Жиры разделяются на несколько групп.

а. ЖИВОТНЫЕ ЖИРЫ

Свиное сало — белый жир, похожий на мазь, плавится при 40° , должен быть свободным от жирных кислот и не должен быть прогорклым. Топят с поваренной солью и квасцами и промывают.

Говяжье и баранье сало: первое — плотная белая масса, плавится при $40-45^\circ$; второе при $45-50^\circ$ (первое идет для изготовления мягких веществ, второе для твердых).

Спермацет (жир кашалота) — это белые кристаллические листочки, плавятся при $48-54^\circ$. С течением времени принимают желтый цвет и прогорклый запах.

Ланолин — готовится из шерстяного жира овец путем эмульсирования со щелочами, плавится при $38-40^\circ$, желтоват, принимает воду, сохраняя консистенцию мази.

6. РАСТИТЕЛЬНЫЕ ЖИРЫ

Жидкие масла: миндальное, оливковое.

Густые жиры: масло какао, — плавится при 30—35°, ломкое, прочное, не горкнет; воск — плавится при 60—63°.

в. МИНЕРАЛЬНЫЕ ЖИРЫ

Парафин — плавится при 75—80°.

Церезин — представляет собой лучшую замену парафина и частично воска. Точка плавления 74—80°.

Вазелин — плавится при 33—45°; некоторые, особенно белые, сорта вазелина отличаются кислой реакцией и для косметики не пригодны.

Фирмы, изготавливающие гримировальные краски, применяют в качестве жировой основы для краски различные рецепты и комбинации жиров.

Так например:

I. 1) Вазелиновое масло	— 110 частей
2) Церезин	— 60 "
3) Белый воск	— 15 "
4) Сало, обработанное двухпроцентной бензойной смолой	— 235 "
5) Кумарин	— 1 часть

или

II. 1) Стеарин	— 200 частей
2) Вазелиновое масло	— 400 "
3) Церезин	— 400 "

Н. Манн рекомендует следующую жировую основу для грима:

Вазелин	— 200 частей
Ланолин	— 200 "
Церезин	— 150 "
Воск белый	— 300 "
Оливковое масло	— 600 "

В зависимости от необходимых качеств грима выбирается тот или иной жир. Значение имеет сохраняемость жира, консистенция и точка плавления. Температурой последней определяется количество воска, добавляемого к жиру, чтобы грим не потек от температуры тела.

Обычно для изготовления гримировальных красок употребляется свиное, воловье сало и вазелин с добавкой к ним воска в соответствующих пропорциях.

Процесс изготовления жировых гримировальных красок состоит в следующем: сухие краски растираются в мельчайший порошок и просеиваются (ре-

комендуется начинать изготовление красок всегда с более светлых тонов). Растапливается жир в чистой эмалированной или фарфоровой посуде на водяной бане. В растопленный жир высыпается приготовленная краска и варится, все время помешивая, до получения консистенции густой сметаны; к полученной массе добавляется примерно 5% растопленного воска (процент воска берется в зависимости от плавкости жира). Когда краска будет нужной густоты, плотности и цвета, она протирается на краскотерке или на мраморной доске. К краскам, для запаха, прибавляется несколько капель розового или бергамотового масла. Готовые краски следует сохранять в закрытой посуде.

Выпускаемые в продажу гримировальные краски представляют собой стандартные наборы по количеству красок, обычно восемь — семь: белая, черная, светло-красная, коричневая, синяя и две краски, представляющие собою смесь белой, желтой и красной красок, в различных пропорциях, так называемые — общие тона.

Например:

Белила			
Жировая основа		—	420 частей
Окись цинка		—	580 "
Общий тон			
	№ 1½	№ 3	№ 5
Белила	1000 частей	1000 частей	1000 частей
Коричневая светлая	32 "	16 "	—
Оранжевая № 48	0,2 "	—	—
Гераниум красный	—	25 "	7 "
Охра темная	—	24 "	40 "
Кадмий желтый	—	24 "	25 "

Стандартные наборы обладают целым рядом недостатков; не говоря уже о качестве самих красок, которые иногда бывают совершенно непригодными: слишком жирны или жидки или, наоборот жестки, в результате чего они не обладают нужными кроющими свойствами, плохо накладываются на лицо и текут в работе, краски часто плохо подобраны по цветам. Так, иногда в наборах гримировальных красок встречается серая краска, которую чрезвычайно просто получить смешиванием белой и черной красок, но почти всегда отсутствует желтая краска, являющаяся одной из основных красок, которую невозможно получить смешиванием. Желтая необходима для получения и изменения общих тонов, так как естественно, что все разнообразие окрасок человеческой кожи не может быть передано только двумя оттенками, которые имеются в готовом виде в коробке.

Учитывая это, некоторые фирмы, в частности «Лейхнер», выпускают дополнительно отдельные краски для общего тона.

Так, по Лейхнеру (№№ 2 и 3 тона имеются в наборе) дополнительные тона: № 3½ — для рабочих, спортсменов, охотников и т. д., № 4 — для военных, моряков, старых рабочих; № 5 — для роли «Летучего голландца», № 6 — для стариков, № 6½ — для интригана, № 7 — для африканских опер, № 8 — для китайцев и японцев, № 9 — индейцев, № 10 — для оперы «Аида», № 11 — для «Отелло», № 12 — для австралийских народов, № 13 — для мулатов, № 14 — для негров, № 15 — для индусов, № 16 — для цыган, литер F — южные французы, итальянцы, испанцы, литер K — северные народы Европы, эскимосы, лалландцы, литер S — Мефистофель и т. д.

Но если таким образом подходить к краскам, то, очевидно, актеру придется обзаводиться специальным набором красок соответствующих оттенков для каждой новой роли. Между тем все это разнообразие оттенков красок получается из очень небольшого количества основных цветов путем смешивания. Набор гримировальных красок должен быть не громоздким по количеству оттенков красок, но составленным из основных красок, пользуясь которыми, актер составит себе нужные оттенки красок и даже более богатые, чем все номера Лейхнера.

Кроме жирных красок в гриме употребляются жидкие краски. Жидкие краски применяются в тех случаях, когда приходится закрасить одним тоном большое пространство тела (при передаче сильного загара, сильно набелёной кожи, или при передаче цвета кожи различных рас).

Жидкие краски представляют собой вышеуказанные порошки красок, разведенные на воде, пиве, одеколоне с глицерином и т. д. (присутствие в смеси спирта и глицерина делает краски более быстро сохнущими и не так сильно пачкающимися).

Рецепт жидких белил

1. Цинковых белил	100 г
2. Воды кипяченой теплой	150 куб. см
3. Одеколона	75 куб. см
4. Глицерина	25 куб. см

Белила разводятся в теплой воде, глицерин в одеколоне, потом к первой смеси приливается вторая; при употреблении краску следует взбалтывать.

Подобным образом могут быть изготовлены и другие цвета красок.

Среди жидких гримировальных красок большое распространение имеют краски, приготовленные на пиве. Например, черная краска делается из жженой пробки и разводится до необходимой интенсивности цвета пивом.

В менее ответственных случаях жидкие краски заменяются сухими.

Сухие краски представляют собой порошки красок, смешанные в надлежащих пропорциях до получения необходимого цвета. Краски накладываются на смазанное вазелином лицо, как пудра. К сухим краскам относятся также и сухие театральные румяна и цветные пудры.

Рецепт театральных румян

Мел очищенный	400 г
Кармин	50 „
Бензойная настойка	50 „
Розовая вода—в достаточном количестве.	

Растворяют кармин в бензойной настойке и полученный раствор прибавляют постепенно к мелу до получения густой пасты, которую выкладывают в формочки для высушивания.

Пудра в гриме служит как бы для фиксирования сделанного грима, так как обладает свойством впитывать в себя жир, благодаря чему грим становится сухим и не пачкает.

Основным материалом для изготовления пудр является крахмальная мука (рисовая, пшеничная, картофельная) и тальк. Прибавляют иногда окись цинка, магнезию, мел и др.

Все составные части хорошо мельчатся и сушатся 3 часа при 85—90°.

Чрезвычайно большое разнообразие сортов пудр получается путем изменения нескольких, так называемых основных составов добавлением к ним косметических масел, духов и красок при цветных пудрах (эозин или кармин для розовой, охра для желтой пудры).

Основные составы пудр

I. Рисовый крахмал	100 частей
Тальк	50 „
Пшеничный крахмал	100 „
Картофельный крахмал	100 „
Магнезия	50 „
II. Рисовый крахмал	100 „
Пшеничный крахмал	50 „
Углемагниева соль	20 „
Порошок фиалкового корня	15 „

III. Основание для жирной пудры:

Рисовый крахмал	100 частей
Тальк	500 "
Окись цинка	60 "

IV. Основание для дешевой пудры:

Пшеничный крахмал	100 "
Тальк	200 "

Для грима наиболее употребительна сухая рисовая пудра, так как она обладает наилучшей способностью впитывать жир и фиксировать грим.

Один из рецептов рисовой пудры следующий:

Тальк	500 г
Розовое масло	1 "
Бергамотовое масло	2 "
Настойка мускуса	4 "
Рисовый крахмал	1000 "

Если не требовать от пудры особенно высоких качеств, цвета и кроющих свойств, то в условиях театра вполне применим чистый тальк.

Инструментами для накладывания грима служат кисти (те же, что и в живописи) щетинные или колонковые мелкие №№ 1, 2, 3, 4, конец их может быть или лопаточкой или круглый. Основное требование, предъявляемое к кисти для грима, это — чтобы она была упругой, но не чрезмерно жесткой. В некоторых случаях применяют тонкие бумажные растушовки, которые довольно просто изготовлять самому.

Вырезается из бумаги фигура в форме усеченной трапеции, свертывая между ладонями с более широкого края. Узкий край, когда растушовка свернута, приклеивается.

Для накладывания пудры употребляется хорошая, с крепко насаженным пухом пуховка. Для накладывания сухих румян — заячья лапка. И для снятия излишков пудры после запудривания грима — заячья лапка или мягкая щетка. В крайнем случае пуховку, заячью лапку и щетку можно заменить тигроскопической ватой.

Материалом для разгримирования служит какой-нибудь жир, обычно вазелин или какао-масло, и чистая холщевая тряпочка, которую можно заменить лентин.

Для того чтобы снять с лица излишки жира после разгримирования, употребляется раствор спирта или одеколона (1:5) в воде, пудра, мытье теплой водой с мылом.

Необходимый минимальный ассортимент материалов и принадлежностей для грима следующий:

- 1) гримировальные краски,
- 2) кисти 2—3 шт.,
- 3) пуховка, заячья лапка или вата,
- 4) вазелин,
- 5) полотенце или лигнин,
- 6) пудра,
- 7) зеркало, в котором хорошо видно было бы все лицо (не меньше 25 × 30 см).

Свет должен быть установлен так, чтобы лицо было равномерно освещено. Наиболее простая установка света — две лампы по сторонам зеркала.

Из других материалов наиболее часто используются в гриме:

- 1) мастика для лепки носов и губоз,
- 2) различные материалы, вата, марля, материя, трикотаж, используемые для изготовления накладок.
- 3) сандачный спиртовой лак (светлый), используемый как для изготовления накладок, так и для наклейки растительности.

4) специальные лаки — черный для удаления зубов, белый для маскирования золотых зубов.

5) крепе различных сортов (волос для наклеивания растительности), а также готовые волосные изделия — парики, бороды, усы и т. п.

Дополнительные инструменты: ножницы, кисть для лака, гребенка, щипцы для завивки.

II, наконец, необходимо упомянуть об используемых в заграничных «мюзикхоллного» типа театрах светящихся или флуоресцирующих красках.

Краски эти не видны при обычном электрическом освещении сцены, но при переключении электрического света на свет ртутных ламп, когда исчезает видимость естественных красок, флуоресцирующие краски начинают ярко светиться, тем самым производя своеобразные фантастические превращения. Таково, например, превращение молодого цветущего лица в светящийся череп. Привожу несколько рецептов подобных красок согласно указаниям Ульмана (Encyklopedie der ochnischen Chemie, т. VII, стр. 308):

	Желтая:
Углекислый стронций	100 г
Сера	30 "
Сернокислый марганец	0,2 "
Хлористый натрий	0,5 "
Безводная сода	2 "

Окись бария
Сера
Сернокислый литий
Азотнокислый раствор меди
(медь азотнокислая растворяется
0,4 г в 100 см³ алкоголя, разведен-
ного тремя частями воды)

Красная:

40 частей
9
0,7
3

Окись кальция
Сера
Углекислый литий
Крахмал
Сернокислый калий
Сернокислый натрий
Азотнокислый висмут
Азотнокислый рубидий

Сине-фиолетовая:

40 частей
8
2
2
1
1
2 куб. см (0,5 : 100 алк.)
2 " " (0,5 : 100 воды)

Химические реактивы согласно рецепту растираются в мельчайший порошок и прокаливаются $\frac{3}{4}$ часа в тигельной печи, полученный сплав снова мельчится и наносится на лицо посредством желатинового студня: 25 г желатина, 25 куб. см воды и 50 куб. см глицерина, растворяемых на водной бане. Этой смеси следует дать остыть, после чего прибавляют 3 г краски.

II. ЛИЦО АКТЕРА И ГРИМ

Художник не может построить композиции своей картины, не учитывая размеров и формы своего холста. Это еще в большей мере относится к гриму, где оформляемой поверхностью является человеческое лицо, бесконечно более сложное по своим формам, чем холст.

Грим начинающих актеров поражает обычно количеством красок, сложностью построения и в конце концов очень малым эффектом производимого впечатления. Это объясняется главным образом недостаточным еще знанием выразительных возможностей своего лица, неумением «носить» грим.

Чрезвычайно интересны в этом отношении воспоминания А. П. Ленского о гримах Самойлова:

«Переодевшись очень быстро, он (Самойлов) сел к столу и, немного сощурился, поглядел на себя в зеркало, провел рукой по волосам, велел позвать парикмахера и приказал ему вынуть парик из коробки, причесть его; потом с помощью того же парикмахера, у которого руки дрожали от волнения, надел парик на голову; заколупнул пальцем краску для лба и замазал ею рубец; затем, взяв кусочек пробки, обуглив ее на газе, подул на нее и, когда потухла последняя искорка, начал ею ставить на своем лице точки и растирать их пальцем; сделал два-три пятна темно-красной краской, достал из коробки, где был парик, усы и бородку

à la Napoléon III, наклеил и то и другое, отряхнул пуховку, запудрил ею лицо, снял кое-где полотенцем лишнюю пудру (все это делалось быстро, уверенно и отрывисто, как и его речь), сказал помощнику режиссера: «начинайте!» и мимо меня прошел на сцену... кто-то, только не Самойлов».

«В одном из спектаклей Самойлов играл Ростиковского в «Ревизоре». Я по обыкновению стоял за его стулом и следил за тем, что он делал со своим лицом. Держа в руке свое излюбленное оружие—кусочек пробки—и делая ею энергичные тычки себе в разные части лица, он продолжал напечатую со мной беседу о гримировке, временами вскидывая на меня в зеркало свои еще молодые, смелые глаза.

— Неужели,—говорю,—Василий Васильевич, вы не находите нужным положить на лицо серовато-желтого оттенка дряхлости, что дает коже тот омертвелый вид, какой и должен быть у этой развалины.

— Как видите,—буркнул себе под нос Самойлов, растирая пальцем поставленное пробкой пятно.

Пауза.

— Пудра и больше ничего,—сказал он после молчания. Потом, помолчав еще и вытирая палец о полотенце, прибавил: — молодость и старость, батенька, не в коже, а в глазах.

«Ладно, думаю, я посмотрю, куда ты свои глазища денешь?! Их, брат, пудрой-то не запудришь!»

Спрашиваю дальше:

— Отчего же вы, Василий Васильевич, не проведете резких черт от углов рта книзу и не оттените нижней губы, что придавало бы вид бессильно опустившейся нижней челюсти?

— Вы и это хотите делать краской? — отвечал Самойлов: — тогда что же остается делать актеру, за что ему деньги платить? Я в таком случае советую вам понаделать масок, да и играть в них. От ваших притираний лицо становится почти такой маской.

Самойлов кончил гримировку и закурил сигару. Я на этот раз был доволен его гримом. На нем был надет плешивый парик с заплетенной косичкой, лицо казалось много старше собственного, но все же это был Самойлов. Поговорив еще немного и осмеяв окончательно мои краски, особенно излюбленных бледных интриганов, он пошел на сцену. Ожидая своего выхода, Самойлов был весел, оживлен, рассказывал анекдот за анекдотом и смешил всех до упаду.

Пришла очередь Ростиковского представляться Хлестакову. Помощник режиссера сказал: «Пожалуйста, Василий Васильевич». Невольно я на мгновение перевел глаза с Самойлова на говорившего, и за это время с Самойловым произошла перемена, поразившая всех присутствующих. Он как-то съезжился, стал меньше ростом... Перед нами стоял дряхлый-дряхлый старик с провалившимся ртом и бессильно опустившейся челюстью; грудь ввалилась, старческий животик сильно выпятился вперед, глаза потухли, словно подернулись налетом, какой бывает у очень старых полуослепших собак. Эта развалина, шаркая слабыми ногами в огромных ботфортах, прикрывая рукой в аляповатой перчатке свои глаза,—прошла мимо меня, в створенные двери на сцену. Эффект был удивительный...»

И дальше как вывод Ленский пишет: «Актеру мало подобрать хороший грим, ему надо уметь носить этот грим, надо так приноровить к нему свой тон и мимику, чтобы ни одна характерная подробность этого грима не пропадала для зрителя»¹.

Совершенно очевидно, что это возможно только при умении владеть своим лицом, зная его выразительные возмож-

¹ Ленский А. П., Заметки о мимике и гриме, «Артист», № 5, 1890 г

ности, и при умении связать это с выразительными средствами грима.

Началом изучения лица должно явиться изучение пластической анатомии головы, знание которой в дальнейшей работе поможет ориентироваться в особенностях строения своего лица и постепенно в процессе изучения приемов гримировки приведет к органической связи грима с пластическими данными лица актера.

III. АНАТОМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРИМА

ЧЕРЕП

Череп по своему анатомическому строению разделяется на мозговой череп и кости лица.

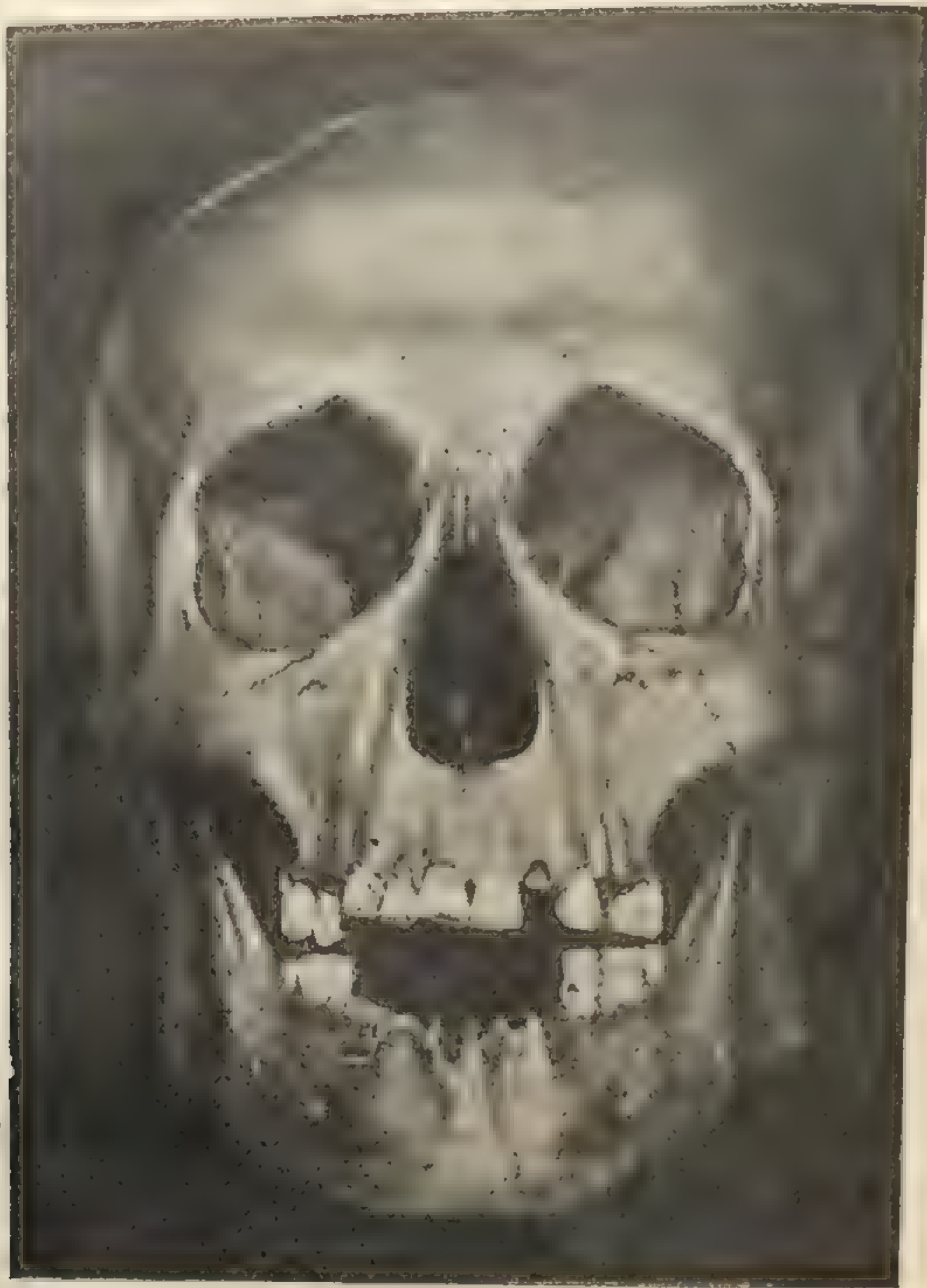
Мозговой череп или черепная коробка образована костями лобной, височными, теменными и затылочной (решетчатая и клиновидная помещаются внутри черепа и участия в пластической форме не имеют). В зависимости от того, как срастаются в своих швах кости, образуется та или иная форма черепа, благодаря чему форма головы принимает вид круглоголовой и длинноголовой, седлообразной и башнеобразной.

Кости затылочная и теменная обычно покрыты волосами, и их характерная форма редко выступает, но с особенностями их строения приходится считаться при изображении лысой головы. В этом случае следует обратить внимание на форму затылочной кости, которая определяет выпуклость задней части черепа, или круто спускающейся вниз или оттягивающейся назад; при этом теменные кости выявляют свою более выпуклую часть, так называемый теменной бутор.

Резкое изменение и подчеркивание этих особенностей строения черепной коробки передается в гриме посредством клееных жестких париков.

Височные кости образуют боковые части мозгового черепа, граничат спереди с лобной костью, сверху — с теменными, сзади — с затылочной и снизу с отростком скуловой дуги. Это пространство образует так называемую височную впадину.

Височная впадина. Знание ее границ, умение подчеркнуть или маскировать имеет большое значение в гриме. Особенное значение имеют расположенный у виска отросток скуловой дуги и граница между лобной и височной костями, так называемая лобная полукруглая линия, которая при лысой голове выявляет весь свой характерный вид и

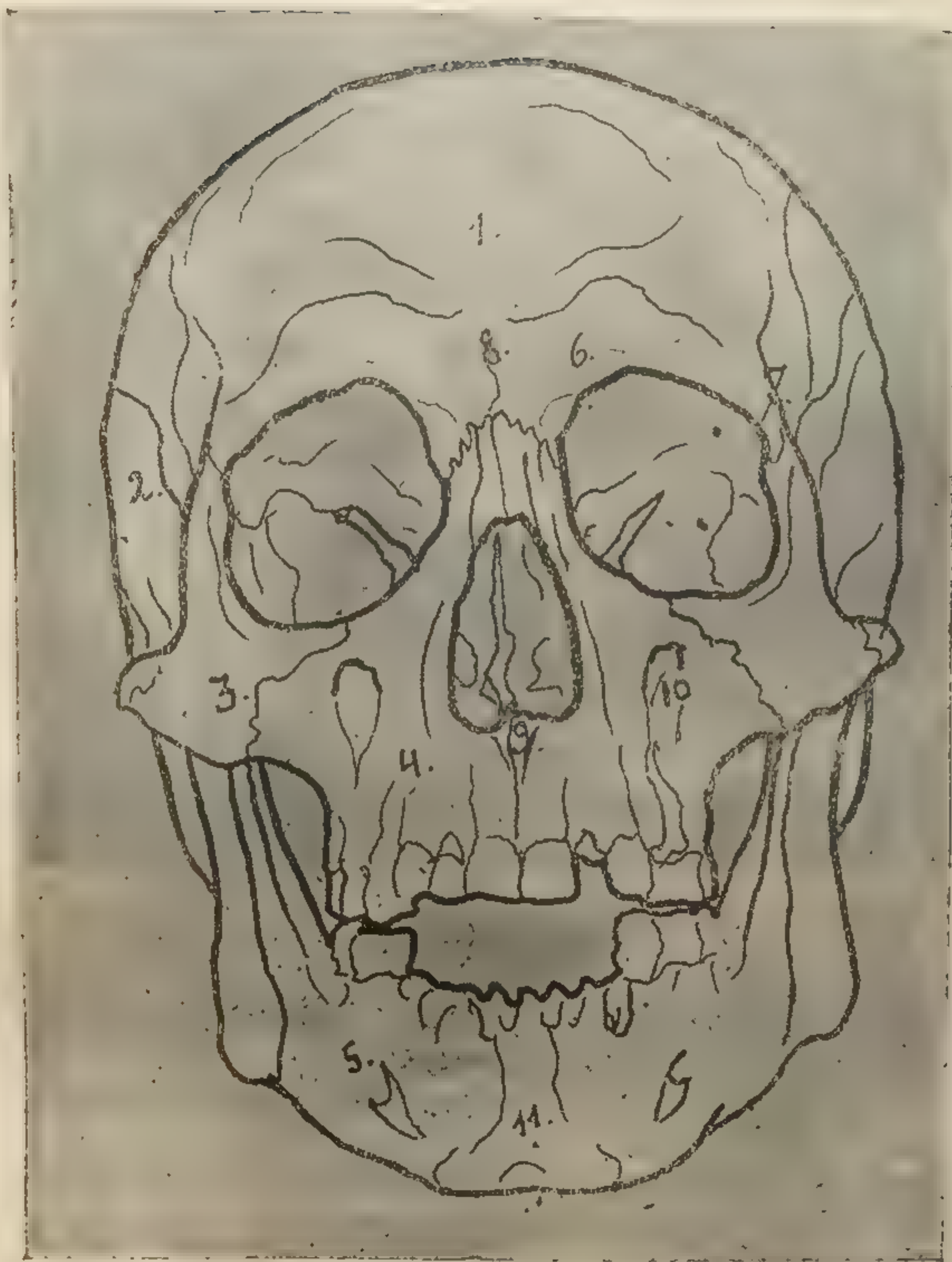


ЧЕРЕП

представляет собой почти замкнутый круг вокруг слухового отверстия.

Лобная кость, являясь фронтальной, принимает участие в формировании лица, и все особенности ее строения отчетливо видны. Лобная кость похожа на выпуклую створку раковины. Верхняя часть кости несколько выступает вперед, образуя два симметричных выступа — лобные бугры и внизу от отростка нос и над глазничными впадинами два как бы «полукруглой» формы валика — надбровные дуги. Величина надбровных дуг и лобных бугров бывает различна (в общем они бывают менее сильно развиты у женщин). Между надбровными дугами и лобными буграми образуется ромбовидная площадка, имеющая иногда вид довольно отчетливо видимой впадины, так называемое над-

перенос
в отр
перен
гнуто
Ср
назы
что
прямо
ния
русс

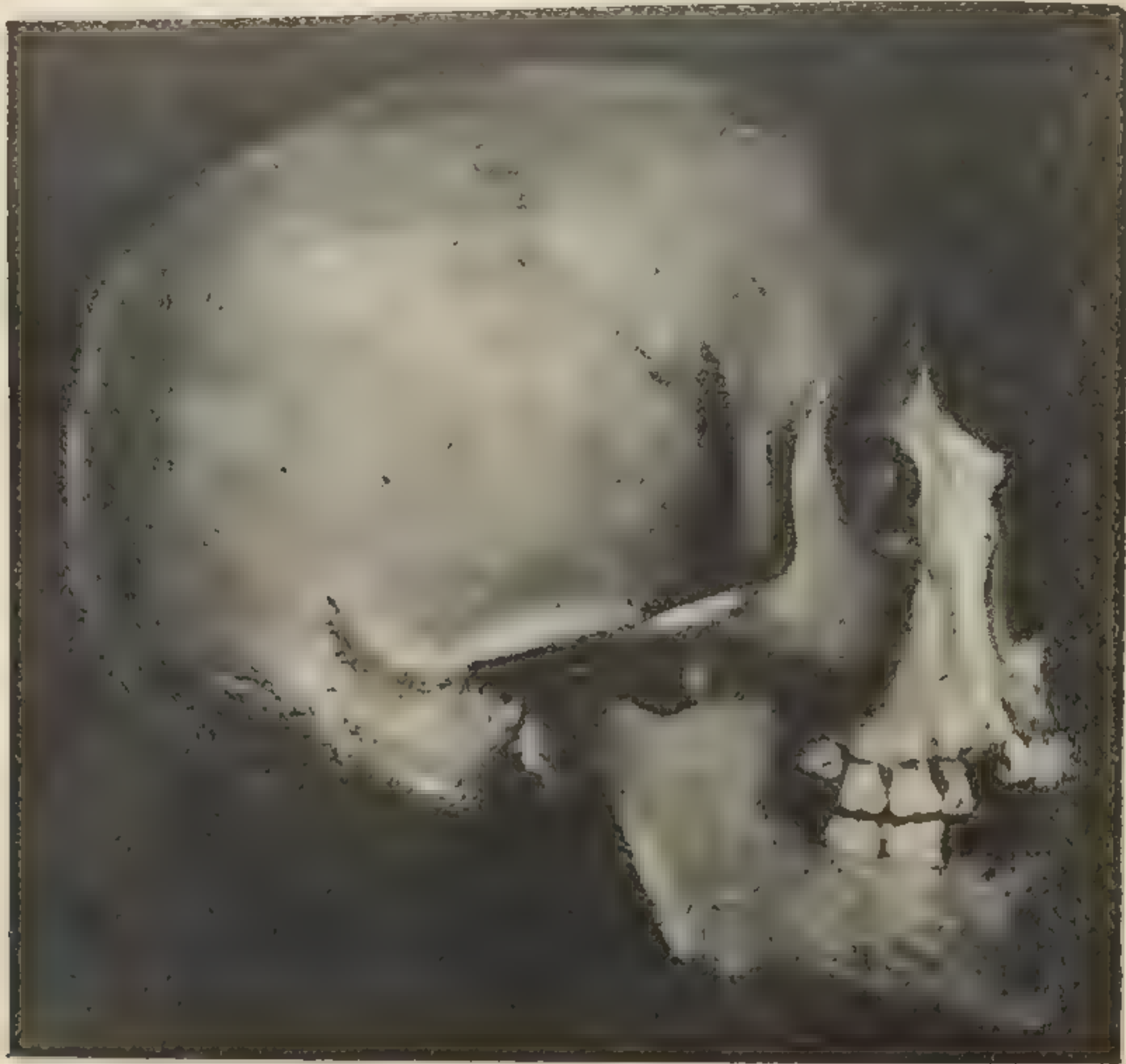


ЧЕРЕП

1. Лобная кость. 2. Височная. 3. Скуловая. 4. Верхняя челюсть. 5. Нижняя челюсть. 6. Надбровная дуга. 7. Полукружная височная линия. 8. Надпереносье. 9. Передняя носовая кость. 10. Собачья ямка. 11. Подбородочный бугор

переносье. Книзу от надпереносья, лобная кость переходит в отросток, который, соединяясь с костями носа, образует переносье, имеющее форму то широкого, то узкого, более вогнутого и т. д.

Среди различных форм переносья следует отметить так называемый греческий профиль. Сущность его состоит в том, что линия профиля лба, почти не вдаваясь у корня носа, прямо переходит в прямую спинку носа; кроме того вся линия приближается к вертикальной. Имело ли греческое искусство для своего профиля лица прообраз в действительно-



ЧЕРЕП СВОКУ

сти? По мнению Кампера, треческий профиль в своей самой совершенной форме есть плод фантазии древних скульпторов, не имеющий ничего подобного себе в природе. По мнению других, встречаются и среди современных нам обитателей Кавказа и Армении отдельные лица с более или менее отвесной линией профиля носа и лба и с чуть намеченной впадиной переносья.

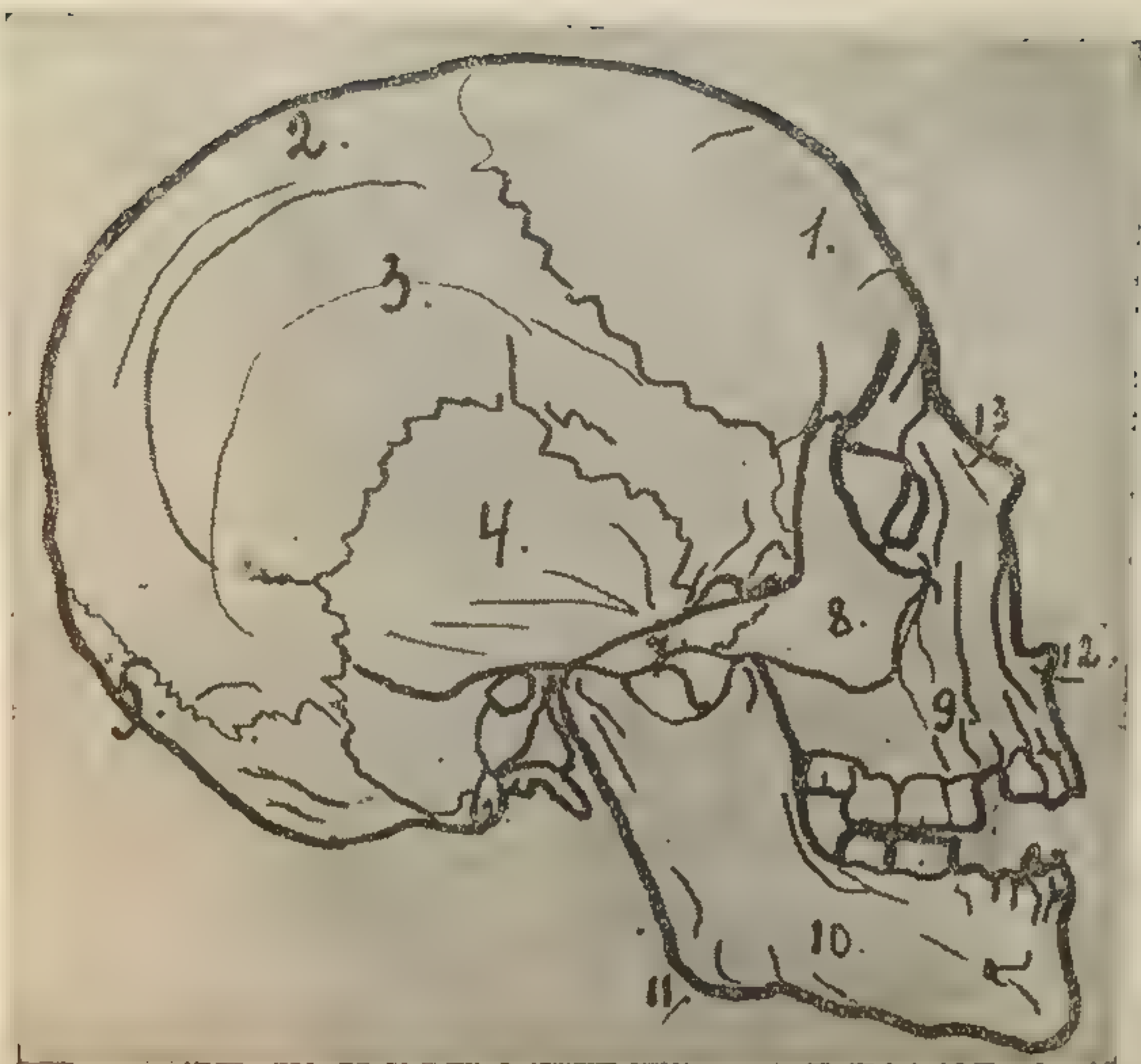
Верхнеглазничный край лобной кости по краям переходит в скуловые отростки, соединяющиеся со скуловыми костями, образуя скуловые дуги.

Характерные особенности височных и лобной костей в гриме передаются, главным образом, живописными приемами.

Кости лица состояются из следующих частей: верхняя челюсть, нижняя челюсть, скуловые кости и кости носа.

Верхняя челюсть имеет отростки: скуловой, зубной и носа, последний вместе с костями носа образует костный его остов, книзу от которого лежит грушевидное отверстие. Зубной отросток своей величиной, а также формой и характером расположения зубов влияет на характер верхней губы.

На самом теле верхней челюсти имеется углубление — щечная ямка, которая является как бы основанием впадины



ЧЕРЕП СБОКУ

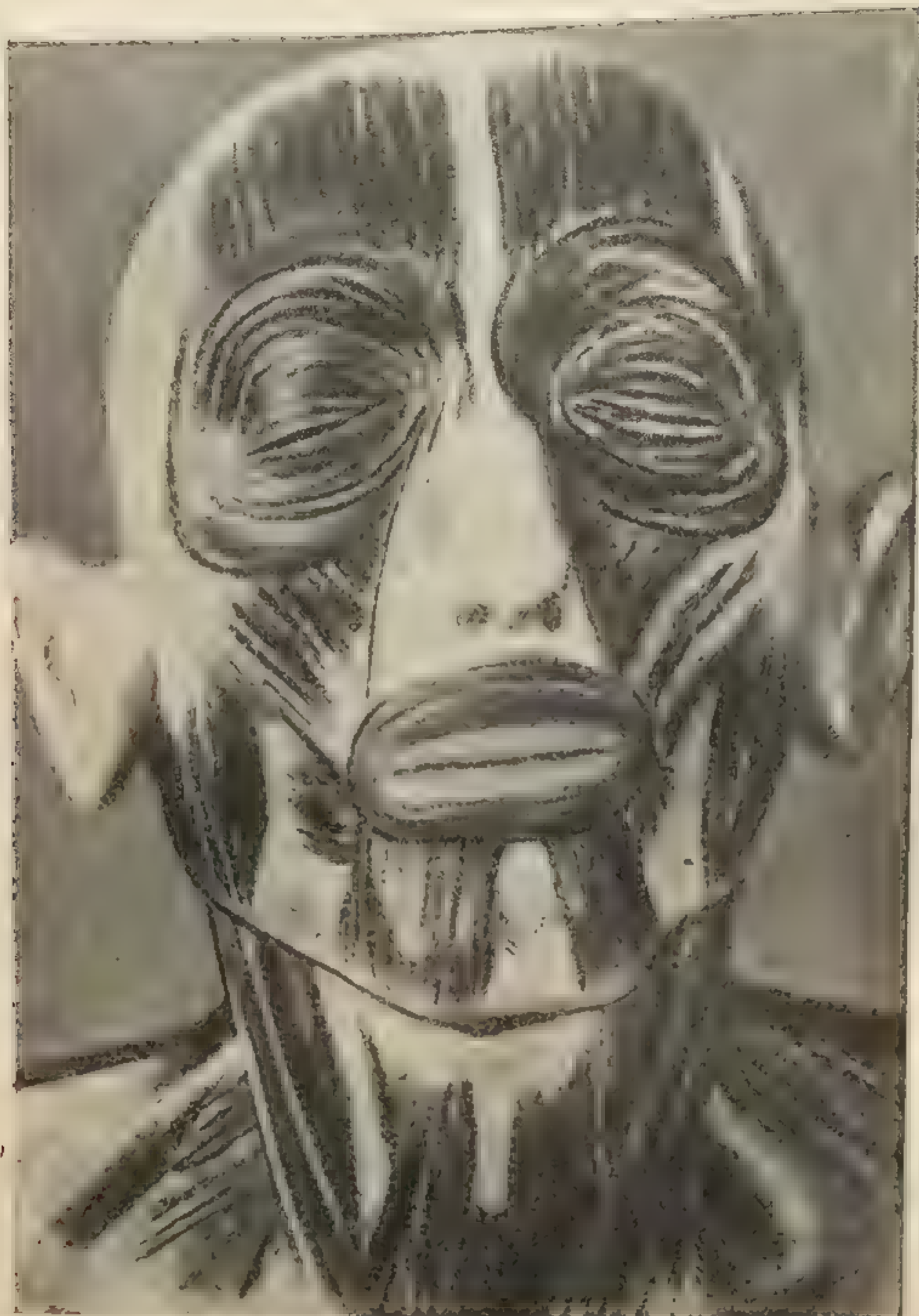
1. Лобная кость. 2. Теменная кость. 3. Височная линия. 4. Височная кость. 5. Затылочная кость. 6. Сосцевидный отросток. 7. Скуловая дуга. 8. Скуловая кость. 9. Верхняя челюсть. 10. Нижняя челюсть. 11. Угол нижней челюсти. 12. Передняя носовая кость. 13. Носовая кость

под скулами и отчетливо видна у худощавых людей. Скуловые отростки, соединяясь со скуловыми частями, вместе со скуловыми отростками лобной кости образуют скуловые дуги.

Скуловые дуги определяют ширину лица и придают определенный характер общей пластической форме лица. Верхними своими краями скуловые дуги образуют нижние границы глазничных впадин.

Общий выступ скулы, натягивая кожу лица, образует под скулой впадину, более или менее сильно выраженную у худощавых людей, у полных же людей, у которых выступ скуловой кости округлен, отчетливо видна только граница между щекой и виском.

Нижняя челюсть представляет собой тело, от которого отходят боковые ветви, которыми нижняя челюсть сочленяется в суставной ямке с верхней челюстью. На теле нижней челюсти мы имеем подбородочный бугор, определяющий форму подбородка лица.



Ветви нижней челюсти отходят от тела под углом, который отчетливо выступает у шеи. Этот угол меняется с возрастом человека, приближаясь к прямому в зрелом возрасте; в старости, при выпадении зубов и смещении челюсти линия ветвей нижней челюсти принимает новое характерное косвенное направление.

МЫШЦЫ И МИМИЧЕСКИЕ ВЫРАЖЕНИЯ

Рассмотренный в предыдущей главе череп определяет конструктивную форму головы человека и является жесткой основой, к которой прикрепляются мышцы — сложная система лицевых мускулов, управляющая мимическими движениями лица.

Мышцы лица подразделяются на два типа:

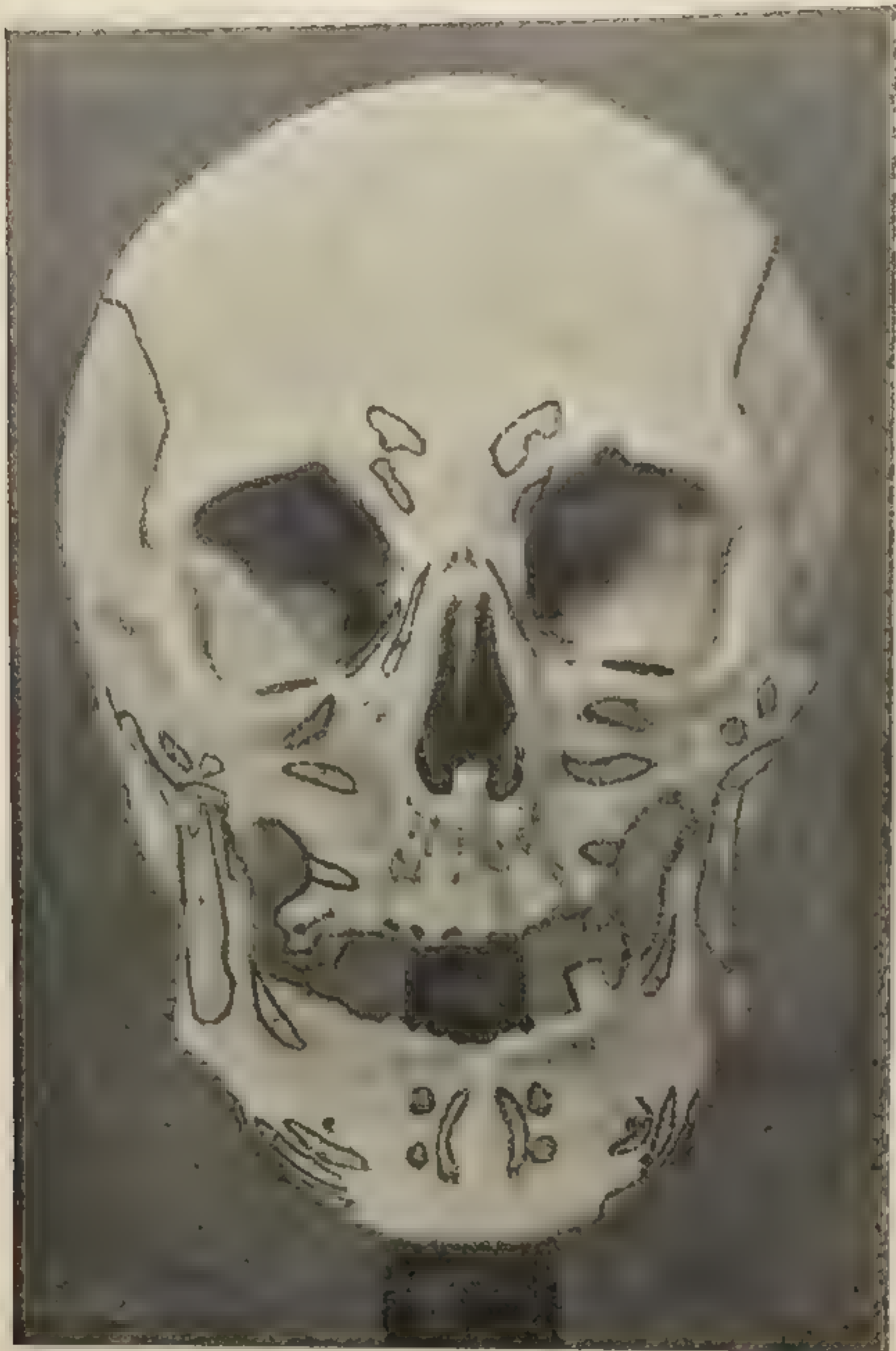
- 1) жевательные мышцы,
- 2) мимические мышцы.

Мышцы лица
и шеи



1) Жевательных мышц, прикрепленных снаружи и имеющих пластическое значение, всего две — жевательная и височная.

Жевательная мышца представляет мясистую четырехстороннюю массу, начинается от скуловой дуги и прикрепляется к углу нижней челюсти. Благодаря своей толщине мышца образует резко выраженный рельеф у угла нижней челюсти. От этого щеки у худощавых людей кажутся как бы ввалившимися, а у полных, благодаря скоплениям жира, щеки принимают шарообразный вид. Сокращаясь, жевательная мышца поднимает нижнюю челюсть и производит акты жевания. Мышца сокращается также при всяком усилии, крике, при выражениях угрозы, гнева и т. д. Это сокращение мышцы обрисовывается на боковых частях лица в виде ярко выраженного утолщения щек. Резко очерченная форма жевательной мышцы придает физиономии выражение энергии.



Череп с указанием
прикрепления мышц

Височная мышца занимает все пространство височной кости и оканчивается на венечном отростке нижней челюсти. Влияет на пластическую форму височной впадины, скрывая иногда границу перехода от лобной к височной кости.

2) Мимические мышцы прикрепляются с одной стороны к скелету, а с другой — к коже. Сокращаясь, они перемещают и изменяют форму складок и морщин кожи. Сокращение каждого мускула лица образует на коже одну или несколько складок, направление которых перпендикулярно направлению мышцы.

К мимическим мышцам относятся: лобные, пирамидальная, сдвигатели бровей, круговые глаз, большие и малые скуловые, поднимающие верхнюю губу и крылья носа, поперечная носа, круговая рта, треугольные и квадратная подбородка и кожная мышца шеи.

Лобная — нижний край прикрепляется к коже бровей, оттуда, поднимаясь вертикально вверх, на уровне корня волос переходит в сухожильную пластинку надчерепной мышцы. Сокращаясь, тянет кожу лба снизу вверх, поднимает при

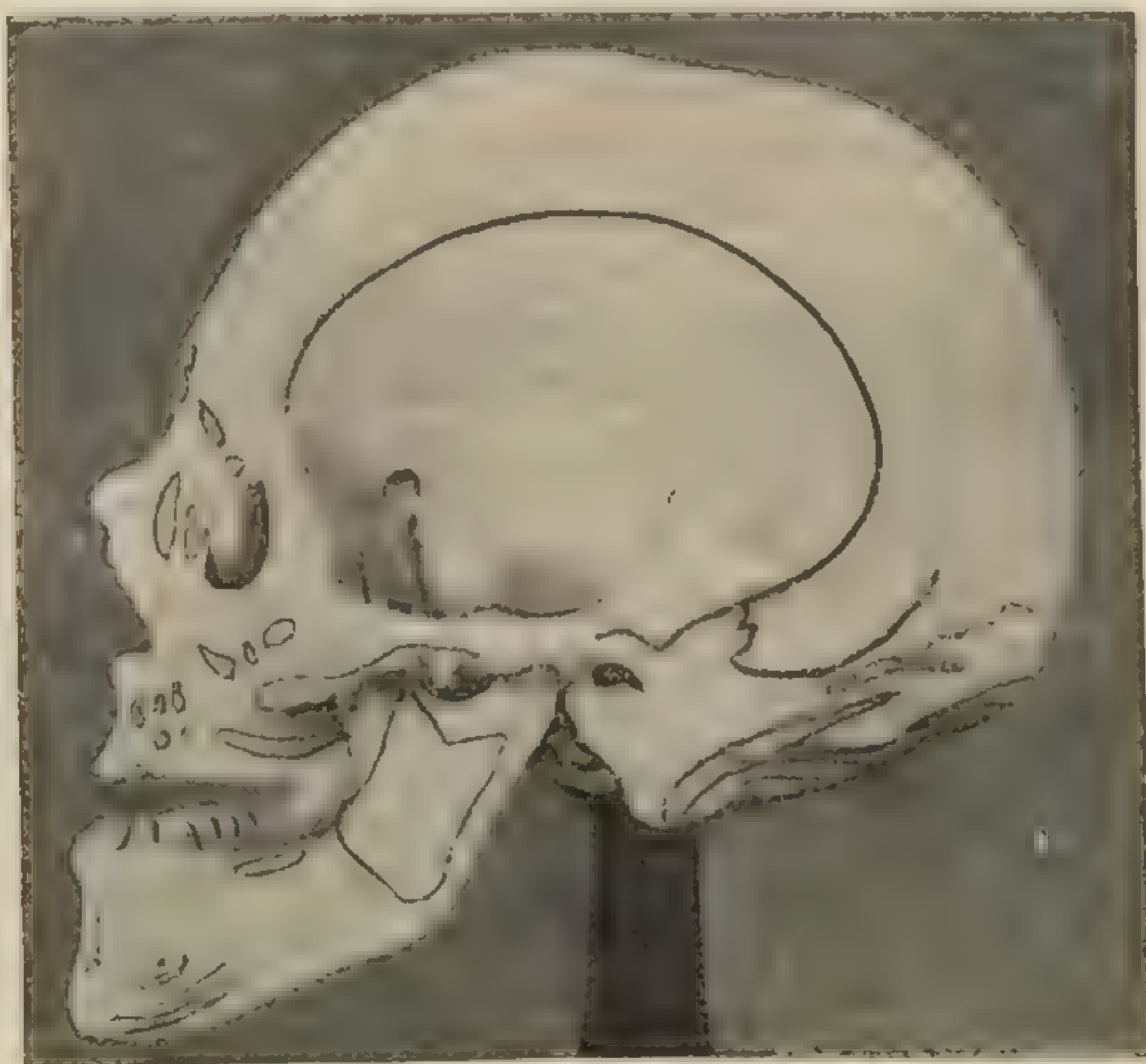
этом брови и образует поперечные складки на лбу. Сопровождает мимические выражения внимания, удивления и т. д.

Пирамидальная — нижним концом прикрепляется к костям носа, а верхний теряется в коже между бровями. Является как бы антагонистом лобной мышцы и, сокращаясь, тянет кожу надбровного пространства книзу, образует короткие поперечные складки, спускает немного внутренние концы бровей. Сопровождает выражения гордости, угрозы, вызова и т. д.

Сдвигатели бровей — прикрепляются на лобной кости над надбровными дугами, отсюда направляются книзу и немного вниз и прикрепляются к глубокой поверхности кожи бровей. Сокращаясь, притягивают брови внутрь и немного вверх, как бы переламывая в точке присоединения, на подобие занавески, которую шнурок приподнимает и прикрепляет к неподвижной точке. На коже лба образуются складки, расположенные концентрически над этим изломом бровей, на средней части лба. Сопровождают выражения страдания, боли.

Круговая мышца глаз — окружает орбиту глаз. Разделяется на мышцу век и орбиты. Мышцы век, сокращаясь, смыкают их. При слабом сокращении веки только прищуриваются, сопровождая выражение презрения.

Круговая мышца орбиты разделяется на верхнюю и ниж-



Череп
с указанием
прикрепления
мышц

ною. Нижняя, сокращаясь, оттягивает несколько нижнее веко и образует морщину при соединении со щекой, дополняя выражение смеха.

Верхняя часть круговой мышцы орбиты находится под кожей брови. Волокна ее идут в том же направлении, как и бровь, описывая дугу, вогнутую вниз, концы ее присоединяются к соответствующим краям глазницы. Сокращаясь, она выпрямляет свой изгиб, а так как она прикреплена к коже бровей, то изменяет и изгиб брови, делая ее более прямолинейной. Сопровождает выражения размышления, думы.

Большая скуловая — начинается от скуловой дуги и, направляясь косвенно вниз, прикрепляется к внутренней поверхности кожи углов рта. Сокращаясь, оттягивает углы рта вверх и наружу. Растягивая рот, изменяет его прямолинейный характер, при этом боковая половина рта направляется косвенно вверх; нижний конец носогубной складки также поднимается вверх, описывает кривую, концентрическую с углом рта, а остальная часть носогубной складки переходит в кривую с выпуклостью вниз. Кожа щек, собранная к скуле, становится более выдающейся и у наружного угла глаза образует расходящиеся морщинки (гусиные лапки). Сопровождает выражение смеха.

Малая скуловая мышца — начинается от щечной поверхности скуловой кости и прикрепляется в толщине носогубной складки. Сокращаясь, изменяет носогубную складку так же, как и большая скуловая, но менее сильно (участия в смехе не принимает). Сопровождает выражение плача.

Мышца, поднимающая верхнюю губу — начинается от нижнего края глазницы, идет вертикально вниз и прикрепляется частью к крылу носа, частью к верхней губе, недалеко от срединной ее части. Сокращаясь, оставляет угол рта неподвижным и придает каждой половине линии губ косвенное направление вниз и наружу, в то же время приподнимает крыло носа и расширяет ноздри. Сопровождает выражение плача.

Поперечная мышца носа — прикрепляется к коже щеки на уровне боковых частей носа; отсюда она направляется поперечно по боковой поверхности носа, достигает спинки его и тонким сухожильным растяжением, составляющим ее неподвижную точку, соединяется с такой же мышцей другой стороны носа. Сокращаясь, образует на боковых поверхностях носа ряд вертикальных складок. Сопровождает выражения презрения, отвращения и т. д.

Мышца, поднимающая угол рта — начинается на собачьей ямке верхней челюсти, а оканчивается в коже

угла рта. При сокращении она поднимает угол рта и исполняет роль антагониста мышцы, опускающей угол рта.

Круговая рта — окружает отверстие рта, образуя толщу губ. Сокращаясь, видоизменяет форму их, подтягивая губы или вытягивая их вперед. Сопровождает акт жевания.

Треугольная мышца — образует маленький треугольник, основание которого прикрепляется к нижней челюсти снаружи подбородочного бугра, вершиной своей прикрепляется к углу рта. Сокращаясь, опускает угол рта, придавая линии губ косвенное направление вниз и наружу; тянет вниз нижний конец носогубной складки, так что делает ее почти прямой, а нижний конец носогубной складки обрисовывает небольшой изгиб, обхватывающий угол рта. Сопровождает выражения грусти, презрения и т. д.

Квадратная — несколько скрыта основаниями предыдущих треугольных мышц, прикрепляется к передней части нижней челюсти, направляясь вверх, теряется в нижней губе. Сокращаясь, опускает нижнюю губу, несколько выворачивая ее. Сопровождает выражение отвращения.

Подкожная мышца шеи — начинается от верхней части кожи груди, направляется вверх, прикрепляется к коже подбородка нижней губы, угла рта и щеки.

Самые верхние ее волокна почти горизонтальны и протягиваются от кожи в области уха к углам рта (так называемая мышца смеха — Санторини). Сокращение подкожной мышцы шеи, не производя само по себе определенных выразительных движений, усиливает мимические выражения лица.

IV. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО АНАТОМИИ ЛИЦА

ПРОЧЕРЧИВАНИЕ КОНТУРА КОСТЕЙ СВОЕГО ЛИЦА

Для более полного изучения на практике костяка своего лица рекомендуются следующие упражнения по прочерчиванию контуров этого костяка¹.

Прежде всего прочертим, согласно строению своего лица, границы: височных впадин (лобная полукружная линия и отросток скуловой дуги), лобных бугров, надбровных дуг и глазничных впадин.

¹ К этим упражнениям следует приступить, предварительно ознакомившись с подготовительными упражнениями.

Для этого, взяв на кисть черную или темно-коричневую краску, будем очерчивать контуры костей, стараясь передать их возможно точнее и стремясь к тому, чтобы линия была тонкой, четкой, без комков и сделана, по возможности, без отрыва от лица, одним штрихом.

Рассмотрев строение лицевого черепа, продолжим наш грим, анализируя и прочерчивая контуры костей лицевого черепа своего лица.

Определим прежде всего контуры скуловой дуги и место щечной ямки на верхней челюсти. Очертим контуры костей носа и впадину носа. Передадим характерную форму зубного отростка верхней челюсти, угол ветви нижней челюсти, их ширину, внутренний контур костей нижней челюсти и подбородочный бугор.

После того, как основные контуры костей черепа прочерчены, равномерно по контуру закрасим впадины: височные, глазничные, впадину носа и пространства, образующиеся между внутренними краями ветвей нижней челюсти и верхней челюстью.

В итоге выполняемого нами упражнения мы получили схематическое плоскостное изображение черепа своего лица, переданное выразительными средствами линии.

Примерное выполнение этого упражнения — см. таблицу II.

ПРОЧЕРЧИВАНИЕ ОСНОВНЫХ МИМИЧЕСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ ЛИЦА

Прочерчивая череп, мы практически ознакомились с костяком, который определяет общую конструктивную форму нашего лица. Теперь перейдем к анализу динамической работы лица, фиксируя гримом те изменения, которые возникают при сокращении мышц и которые придают нашему лицу то или иное характерное мимическое выражение.

Для нашего практического упражнения возьмем три мимических выражения: гнев, грусть, улыбку, так как с ними нам придется неоднократно встречаться в дальнейшей работе. Это, конечно, не значит, что другие мимические выражения прорабатывать не надо.

Гнев. Нашу работу начнем с того, что, наблюдая в зеркале мимические движения своего лица, постараемся запомнить тот характерный рисунок, который образуется при данном мимическом выражении. Итак, попробуйте нахмуриться и придать своему лицу гневный вид. Обратите внимание, что центром мимического выражения лица при гневе явля-

ется пространство между бровями. Попробуйте, наблюдая свое лицо, ответить на вопросы:

- 1) Какой рисунок имеют брови?
- 2) Что делают стянувшиеся к носу брови с верхним веком?
- 3) Что делается со ртом?
- 4) Какие части лица не принимают участия в мимическом выражении гнева?

Внимательно изучите направление и рисунок бровей, складок на переносии и характер верхнего века. Здесь центр мимического выражения гнева. Менее характерным отличием являются плотно сжатые зубы и иногда несколько более чем обычно растянутый рот с опущенными концами.

Подготовив лицо для грима, как при первом упражнении, наложим общий тон и теперь кистью с коричневой краской попробуем зачертить характерные контуры мимического выражения гнева.

Основная задача в том, чтобы грим передавал, фиксировал характер гневного нахмуренного лица и тогда, когда мы мимировать не будем.

Г р у с т ь. Попробуйте сделать это мимическое выражение и проанализируйте его:

- 1) Что делается с бровями, какой наклон они приобретают при грусти? (сокращение сдвигателей бровей).
- 2) Что делается с верхним веком?
- 3) Как изменяется рот и складки возле рта? (треугольные мышцы).
- 4) Какие части лица не принимают участия в этом мимическом выражении?
- 5) В каком направлении происходит основное мимическое движение грусти на лице?

Обратите внимание на то, что грусть, связанная с раздумьем, с работой мысли, образует две складки, которые идут наискось сверху к внутренним концам бровей, несколько понижая их нормальное положение (сокращение верхней мышцы орбиты). При грусти, связанной со страданием, внутренние концы бровей приподняты еще больше, а внешние даже несколько опущены. Обратите внимание на опустившиеся углы рта при грусти. Зафиксируйте гримом основные черты мимического выражения грусти.

У л ы б к а. Проанализируйте также и это мимическое выражение:

- 1) Что делается со щеками?
- 2) С нижними веками глаз?
- 3) Со ртом?
- 4) С крыльями и кончиком носа?
- 5) С подбородком?

- 6) Остались ли спокойными верхние веки, брови и лоб?
7) Где и какие морщины появляются на лице при улыбке?

Обратите внимание, что щеки, набухая, поднимаются не прямо вверх, а в стороны вверх, что рот, растягиваясь насколько, приподнимается своими концами в стороны вверх, что верхняя и нижняя губы плотно обтягивают зубы. Обратите внимание на направление складок, идущих от крыльев носа вниз, но не прямо вниз, а как? Зафиксируйте и это мимическое выражение линиями в его простейшей схеме. Обратите особое внимание на то, как передать линией характер набухших и приподнятых щек и характер носогубной складки, так чтобы они сохранили свой характерный вид и при спокойном лице.

При усилении в гриме мимических выражений, следует обратить внимание на основные характерные изменения лица и подчеркивать только складки, наиболее резко выраженные, иначе лицо будет просто испещрено мелкими невыразительными линиями, за которыми потеряется основной характер мимики. Линии, фиксирующие складки мимического выражения, следует проводить не по мимирующему лицу, прибегая к этому только для проверки, а стараясь передать характерный их рисунок на память.

Примерная разработка мимических схем — см. таблицу III.

V. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ГРИМА

Приемы грима являются результатом опыта многих поколений актеров. Передаваясь от мастера к ученику, от одного актера к другому, приемы, найденные на конкретной творческой работе, обобщаются и принимают характер «правил гримировки отдельных частей лица», превращаясь в дальнейшем в «правила гримировки для той или иной роли». В последнем случае — рутинные, традиционные формы грима выступают особенно ярко.

Объясняется это тем, что приемы грима воспринимаются не как общий закон, имеющий бесконечное разнообразие своих конкретных проявлений, а как единственная возможная форма. Так, «круг, проведенный на щеке касательно носа, глаза, уха» и растушеванный к центру щеки, создает впечатление толстой щеки, — это закон, так как всегда шарообразный объем, переданный по законам светотени, будет создавать иллюзию выпуклой щеки; но это вовсе не значит, что всякую толстую щеку следует передавать указанным приемом.

Толстая щека может иметь самые разнообразные характерные формы. Скажем, она может быть толстой, обрюзгой, со складками — закон светотени останется, останутся в силе приемы тушевки шарообразной формы, но самое построение изменится совершенно, и никакого «круга, касательного носа, глаза, уха», не будет. Если этот же прием использовать для передачи толстой щеки на лицах разных актеров, то появятся еще новые варианты и изменения в построении приема, вытекающие из особенностей анатомической структуры данных лиц.

Грим нельзя рассматривать как комбинирование общих приемов. Каждый прием в гриме должен найти свое особое, конкретное разрешение, вытекающее из поставленной творческой задачи, и иметь в основе глубочайшее изучение пластических особенностей своего лица и технических средств грима.

Следовательно, изучая приемы грима, мы должны не механически запомнить тот или иной прием, а понять закон построения лица и возможности изменения его в связи с особенностями своего индивидуального строения лица.

Существующие руководства по гриму нигде не дают такой теоретически обоснованной, научно углубленной техники грима. В них все рекомендуемые приемы даются только как готовые рецепты, применительно к этому определенному случаю, без теоретического их обоснования.

И как только перед актером встают более сложные задачи, требующие для своего разрешения новых приемов и других выразительных возможностей грима, актер становится совершенно беспомощным, его гримировальная техника оказывается приспособленной для выполнения только узкого и ограниченного круга задач. Таким образом, ограниченные технические навыки являются одной из причин, способствующих укреплению штампа в гриме.

Нашей задачей, следовательно, является не только практическое, но и теоретически обоснованное изучение техники грима, способствующее более глубокому пониманию и сознательному овладению гримировальными приемами, создание такой технической базы, на которой действительно возможна была бы творческая работа актера в области грима.

Если грим как часть целого художественного произведения — спектакля не может рассматриваться вне этого целого, то, переходя к изучению техники грима, мы на первых порах вынуждены будем абстрагироваться от целого. Следовательно, все работы, которые мы будем выполнять на первом этапе изучения, явятся только упражнениями, на которых мы с большей ясностью сможем, как теоретически, так

и практически понять самую сущность технических приемов грима. Усвоив основные законы построения приема, мы перейдем к изучению грима в соотношении с другими элементами спектакля и, наконец, к гриму в конкретных условиях спектакля.

Если мы будем рассматривать загримированные лица актеров, отбросив их выразительные свойства в спектакле, мы увидим, что грим может включать в себя следующие элементы:

- 1) раскраску лица красками,
- 2) наклеенные и наклепленные объемные части лица,
- 3) парики и растительность.

Парики и технику изготовления волосных изделий, являющуюся самостоятельной отраслью в театральном производстве, мы рассмотрим в дальнейшем при ознакомлении с работой театрального парикмахера. Наклейки и наlepки мы также пока выделим в особый раздел «объемно-скульптурных» приемов грима. Сейчас обратим все свое внимание на раскраску лица, которая за редкими исключениями всегда встречается в гриме и является как бы основным признаком загримированного лица.

Если мы зайдем в уборную актера и посмотрим, как он делает эту раскраску лица, мы увидим, что согласно эскизу грима (или мысленному его проекту) актер накладывает соответствующие краски, линии, теневые пятна и блики на лицо, изменяя этим первоначальный характер своего лица. Этот процесс раскрашивания лица напоминает живопись по характеру используемых выразительных средств: линия, объем, цвет, светотень, фактура и т. д. Специфика грима в том, что обрабатывается не искусственная плоскость, а живое, изменяющееся, объемное лицо актера. Грим воспринимается зрителем не в постоянных условиях рассматривания картины, а в сложных и изменчивых условиях театра, величины сцены, зрительного зала, силы света и цвета освещения. Наконец, в гриме помимо красок, как уже сказано, имеются возможности использования целого ряда дополнительных материалов.

Следовательно, к изучению приемов раскраски лица мы можем подойти как к изучению элементов живописи, с учетом их специфики в гриме. Тогда изучение приемов раскраски или живописных приемов грима предстанет перед нами как изучение выразительных свойств: линии, объема, цвета, светотени и их взаимоотношений.

Итак, изучение живописных приемов грима нами намечается по следующему плану:

- 1) Линейные приемы грима, где мы рассмотрим изобразительные возможности линии, начиная с элементарнейшей

передачи контуров и кончая анализом так называемых условных театральных гримов.

2) Объем и цвет в гриме, где мы рассмотрим приемы светотеневой передачи объема на простейших формах, применяя разбел одного цветового тона или используя несколько цветов, с учетом их способности выявлять объем.

3) Живописно-плоскостные приемы грима, где мы рассмотрим возможности исполнения изученных нами элементов применительно к реалистической передаче формы в гриме.

VI. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Процесс накладывания грима всегда начинается со следующей подготовительной работы.

Лицо смазывается вазелином и вытирается чистым полотенцем, чтобы снять с лица случайно попавшую пыль и грязь. После этого, на слегка жирном лице (чрезмерный жировой слой будет мешать) накладывается равномерный слой общего тона.

Общий тон в гриме используется для передачи характерных особенностей цвета кожи и как своеобразная подмалевка, по которой лучше и чище можно сделать в дальнейшем грим.

Общий тон накладывается на лицо пальцами. Гуськов дает следующее отличное описание процесса накладывания общего тона:

«...краски берутся из коробки указательным пальцем правой руки. Краска промешивается между указательным и большим пальцами. Основная масса краски остается на неподвижном большом пальце, в то время как указательный ведет всю обработку лица. В процессе работы указательный палец постепенно снимает краску с большого пальца и переносит ее на лицо. Движения пальца должны быть последовательно четкие, нажим на лицо мягкий, но в то же время отрывистый, на манер плавного постукивания. При растушевывании общего тона надо строго учитывать степень нажима пальца для соответствующего усиления или ослабления слоя краски на данном участке лица. Когда краска на лице равномерно расположена, надо слегка растереть ее, начиная со лба по направлению к носу, щекам и подбородку и постепенно сводить «на-нет» к шее и к краям шевелюры.

Растирать краску нужно всеми пальцами очень тщательно. Сводить ее «на-нет» к волосам рекомендуется непременно чистым пальцем (для чего вытирают полотенцем уже испачканный в краске палец, либо оставляют в запасе чистый)»¹.

После того, как общий тон наложен, следует уже непосредственно выполнение грима: накладываются различные краски в виде теневого блика или линии. Эта работа произ-

¹ Гуськов, «Искусство грима».

водится обычно кистью или растушковкой, а иногда и просто при помощи пальца.

При работе с растушковкой, краска на растушковку берется вращательным движением. Проводить линию нужно держа растушковку большим, указательным, средним и безымянным пальцами, несколько плашмя, постепенно поворачивая ее в пальцах по мере расходования краски с растушковки. При работе с растушковкой приходится особенно следить за равномерностью линии и чтобы растушковка не оставляла на лице комочков краски. Эти комочки в дальнейшем приходится растирать пальцами, вследствие чего может потеряться четкость грима.

Обычно для неопытного учащегося кажется, что растушковка очень удобный инструмент для грима, но скоро гримирующийся переходит к кисти. Действительно, только кистью можно достигнуть наибольшей чистоты и точности в исполнении грима, так как кисть не оставляет после себя комочков краски. Набирая краску на кисть, необходимо следить, чтобы кончик кисти был острый и не захватывал слишком много краски.

Тушовка пальцем применяется обычно при передаче расплывчатых форм с очень постепенными мягкими переходами одного оттенка краски в другой¹.

Во всех случаях, когда после работы с одним цветом краски на кисть или растушковку набирается другой цвет, следует инструмент чисто вытирать. Еще лучше иметь несколько кистей или растушенок — по одной для каждой краски.

Завершенный грим фиксируется пудрой, для чего пуховка опускается в коробку с пудрой, слегка встряхивается, и осторожно, плавными движениями, без нажима, запудривается все лицо. Пудру надо распределять равномерно. Когда лицо запудрено, лишняя пудра снимается заячьей лапкой или мягкой щеткой. Не следует снимать пудру пуховкой во время самого запудривания, так как это приводит к размазыванию грима. Иногда после запудривания подводки глаз, брови и ресницы выглядят как бы поседевшими от пудры; пудра снимается в таких случаях кисточкой с небольшим количеством краски, чем выправляется подводка. Вообще же грим после запудривания исправлять нельзя, так как краски будут ложиться пятнами и не будут растушовываться.

¹ Любопытно отметить, что в японском театре «Кабуки» общий тон накладывается не пальцами, а широкими кистями в виде щеточек. Сначала краска распределяется на лице более жесткой щеточкой, а потом растирается более мягкими. Линии, наоборот, проводятся пальцами — краем кончика мизинца, кистью дорисовываются только острые и тонкие концы линий.

После окончания работы грим снимается с лица при помощи жира. Лицо намазывается большим количеством вазелина и вытирается чистым полотенцем, повторяя это до тех пор, пока лицо не будет совершенно чистым. После того как краска удалена с лица, лицо запудривается. Мыть лицо после грима рекомендуется только теплой водой с мылом.

VII. ЛИНИЯ КАК СРЕДСТВО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Раскраска в гриме, как мы уже указывали, использует те же средства выразительности, что и живопись, с некоторыми специфическими особенностями, возникшими в условиях театра.

Основные выразительные средства — линия, цвет, светотень — обычно связаны между собой и дополняют друг друга. Так, общие контуры предмета (линия) принимают объемную форму в соединении со светотенью, а свой красочный вид — при помощи цвета.

Но эти элементы могут являться средствами изображения и отдельно. Мы имеем такие живописные произведения, где использованы преимущественно выразительные свойства линии, или светотени, или цвета. То же и в гриме.

Так, гримы японского театра «Кабуки», ряд условных гримов современного театра, цирковые гримы имеют линейный и графический характер.

Выделение линейных приемов грима — не механический разрыв и дробление сложного явления на произвольные части, а прием рассмотрения его в существующих элементарных формах, где мы с большей ясностью сможем понять законы построения гримированных приемов.

Линия является исторически первичным и простейшим изобразительным средством живописи. Линеарное изображение плоско, оно не передает объемного характера окружающей нас природы. Линия условна (природа не знает линий), но в то же время линия является костяком построения живописного изображения. Без линии невозможно было бы передать в живописи границы предметов, резкие контуры и очертания их рельефов.

Итак, линия является тем простейшим изобразительным средством, которым мы можем передать контур предмета, очертить его впадины и выпуклости.

В гриме мы линиями передаем характер складок и морщин на лице, разрез глаз, очертания губ и т. п.

Линеарные композиционные построения могут передавать ощущения ритма, как в простейшем орнаменте, и могут создавать впечатления покоя или движения, таковы, на-

пример, гримы старинного китайского театра (сравните на рисунках гримы, где вы увидите изображения грима необычайно динамического по характеру композиционного построения линий и рядом с ним другой, где, наоборот, все симметрично, уравновешено).

Линия имеет большое значение в специфических условиях театра благодаря своей четкой видимости.

Грим является как бы «декоративным» портретом, рассматриваемым с более или менее далекого расстояния, и в больших театрах только четко очерченная форма будет видна, а в некоторых случаях, как например, в цирке, только линейный грим возможен и видим.

Техника начертания линии в гриме чрезвычайно проста и несложна. Она требует: 1) плавной, без комков краски, отчетливой и смело без поправок проведенной линии, 2) четкой и правильной передачи контура формы, придающей тот или иной выразительный характер лицу.

Первое, чисто техническое условие достигается довольно быстро, через несколько упражнений; второе требует длительной тренировки и изучения своего лица. Последнее является необходимым условием вообще в гриме, так как грим и выразительные возможности лица актера неразрывно между собой связаны.

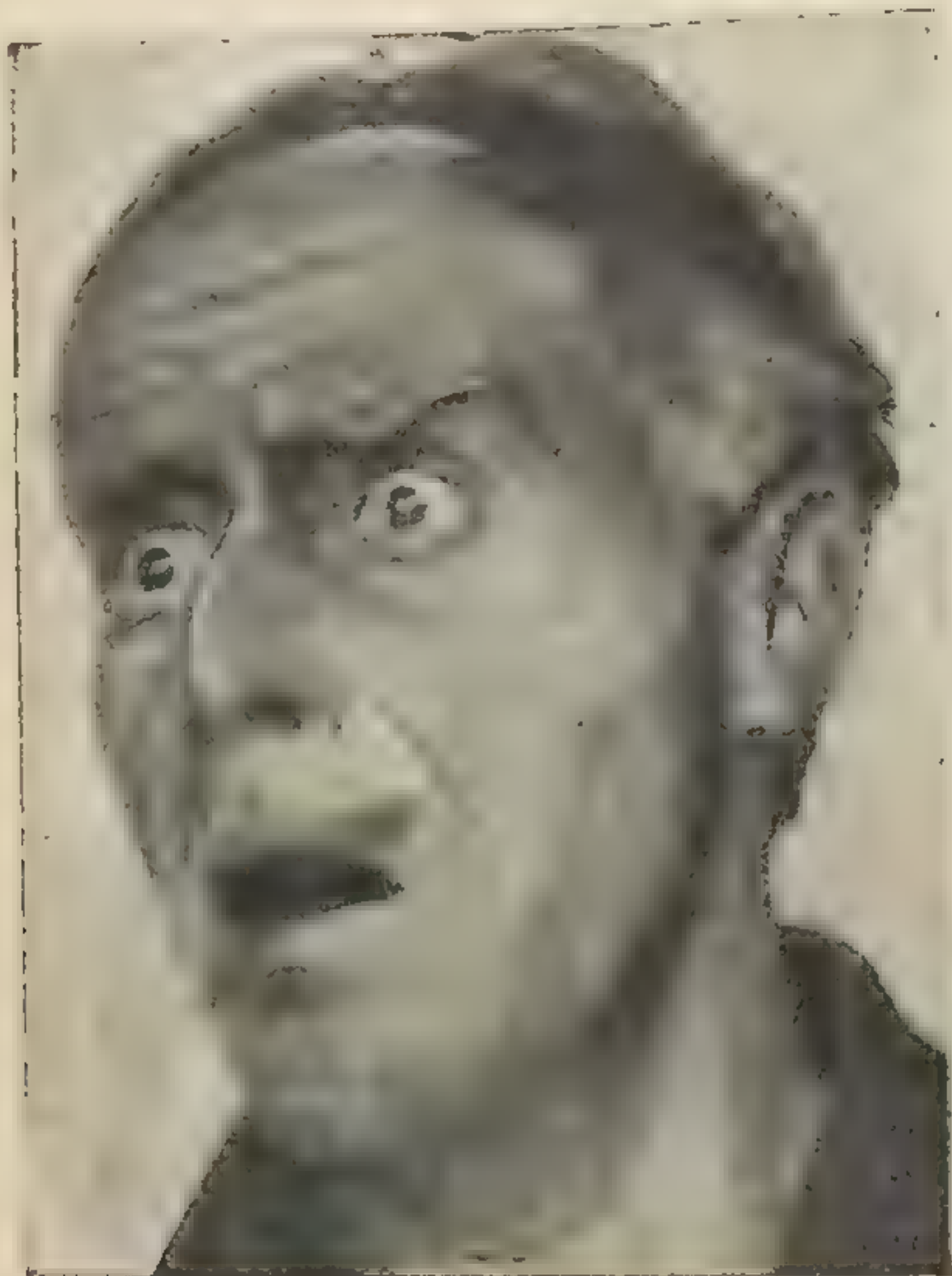


*Линейный цирковой
грим клоуна*

ГРИМ В КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ



Грим в китайском театре (любительский спектакль студентов
Института народов Востока, Ленинград)



ЛИЦОАКТЕРА И ГРИМ

*Губы подчеркнуты
вне учета мимики*

VIII. ПРИЕМЫ ПОДВОДКИ ГУБ, БРОВЕЙ И ГЛАЗ

Среди приемов грима имеются приемы, построенные на выразительных средствах линии.

К таким приемам относится подводка глаз, бровей, губ. Характерный, пластический вид этих частей нашего лица мы воспринимаем, главным образом, через рисунок их контурных очертаний. Так, величина и форма глаз определяются контурами разреза глазной щели, брови — характером их рисунка, губы — рисунком границ красной полосы слизистой оболочки губ.

Характер воспринимаемой формы и характер выразительных средств линии совпадают, поэтому возможно подчеркивание и изменение этих форм линейными приемами. В противоположность этому лоб, нос, щеки, подбородок имеют объемный характер, и для передачи их формы одних линейных приемов недостаточно.

Губы образуются круговой мышцей рта, покрытой изнутри слизистой оболочкой, а снаружи — подкожным жировым слоем и кожей. Красная полоса губ представляет собою место перехода кожи в слизистую оболочку. От количества подкожного жира зависит толщина — мясистость губ.

Верхняя губа граничит сверху с перегородкой носа, ноздрями и крыльями носа, по сторонам отделяется от щек носогубными складками, которые выглядят различно в зависимости от полноты человека и возраста. Верхний, более глубокий конец носогубной складки переходит в бороздку крыльев носа, отделяющую последние от боковой стенки носа. Книзу носогубная складка становится более мелкой и исчезает на уровне угла рта или опускается несколько ниже.

По середине верхней губы от перегородки носа тянется вниз бороздка, ограниченная с обеих сторон валиками, так называемый фильтр.

Форма верхней губы определяется поперечной ее выпуклостью и изгибом в продольном направлении, который происходит оттого, что внутренние волокна круговой мышцы рта, расположенные под красной полоской губы, более выдаются, чем наружные волокна этой мышцы, покрытые кожей.

Имеются люди с неразделенной на части круговой мышцей рта, вследствие чего у них верхняя губа в своей кожной части выглядит выпуклою в направлении вперед, и красная полоса губ у них не вывернута наружу.

Красная полоса верхней губы, от вида которой главным образом зависит характер губы, имеет различную форму.

В простейшей форме красная полоса верхней губы занимает всю губу, от одного угла рта до другого. Наиболее широка верхняя ее часть, которая по направлению к углам рта постепенно суживается. На такой губе только намечены средняя выемка верхнего края красной полосы у конца фильтра и выступ хоботка.

В противоположность этому так называемая античная форма верхней губы состоит в том, что выемка верхнего края у конца фильтра и средний выступ верхней губы — ее хоботок, имеют ярко выраженный характер. Красная полоска губы, постепенно суживаясь, оканчивается на некотором расстоянии от угла рта, вследствие чего верхний край красной полосы губы имеет вид красивой волнообразной линии и весь рот выглядит сравнительно малым.

Нижняя губа отличается от верхней, в сущности, только отсутствием хоботка и несколько другой формой выемки края в средней ее части.

Нижняя губа подобно верхней выпукла в поперечном направлении соответственно кривизне нижней челюсти. От существования подбородочно-губной борозды, которая отделяет подбородок от нижней губы и оканчивается у красной полосы последней, зависит вогнутость нижней губы в вертикальном направлении.

В простейшей форме красная полоса нижней губы занимает всю губу, от одного угла рта до другого. Наиболее широка средняя часть ее, отсюда, по направлению к углам рта, она постепенно суживается. На такой губе чуть намечена выемка на середине нижнего края красной полосы, которая при более развитой форме губ выражена определеннее и делит красную полосу на две равные части.

Положение углов рта относительно средней линии губ зависит от взаимодействия мышц, опускающих углы рта и поднимающих его. В связи с положением угла рта находится форма кожной складки около угла рта, которая представляет самостоятельное образование, не имеющее непосредственного отношения к носогубной складке. При положении угла рта выше линии рта кожная складка выглядит дугою с выпуклостью, направленной к средней линии. При чуть заметной улыбке выпуклость изменяется, поворачиваясь наружу. При положении угла ниже линии рта кожная складка тянется от угла вниз и наружу.

Приемы подводки губ заключаются в том, что подчеркиваются или изменяются контуры красной полосы губ. Для того, чтобы подчеркнуть рисунок собственных губ тем или иным оттенком красной краски (в зависимости от общих требований характера в гриме), кистью очерчиваются сначала контуры, а потом закрашивается вся поверхность красной полосы своих губ.

В тех случаях, когда рисунок губ должен выступать сильнее, чем это передает использованный оттенок краски, контур губ может быть усилен. Чтобы этого добиться, обводят губы краской более светлой, чем общий тон лица, которая ступеньвается с тоном так, чтобы этот переход выглядел как постепенно светлеющий общий тон у границ рта; или же губы по самому краю обводят тонкой темной линией (черной, коричневой, более темной красной краской). Эти приемы используются наиболее часто тогда, когда необходимо четко передать характер губ при изменении их основной формы. Обратите внимание на различный характер действия этих приемов усиления контура губ: первый как бы выдвигает губы вперед, второй несколько проваливает.

Увеличение губ достигается тем, что контуры губ наносятся несколько шире и закрашивается, таким образом, поверхность больше своих губ. Иногда для передачи выпуклых больших губ применяется, помимо линейных приемов, тушовка: губы высветляются в выступающих своих частях и подтушуются более темной краской от углов губ. Для уменьшения губ закрашивается ненужная часть поверхности губ общим тоном и контуры губ рисуются меньше своих.

При перенесении углов губ вверх или вниз, помимо передачи их направления, следует прорисовывать и разрез губной спайки, так как иначе углы губ будут выглядеть явно нарисованными.

При всех изменениях формы и рисунка губ (живописными приемами) следует все время учитывать форму своего рта, не стремясь передавать чрезмерно крайние формы. Так, при чрезмерном увеличении и уменьшении объемная форма своих губ, особенно в профиль, будет явно выступать и обнажать прием; при подведенных губках «бантиком» будет выявляться комическое несоответствие между ртом в закрытом и раскрытом виде.

Брови могут иметь чрезвычайно разнообразный рисунок, зависящий как от их природного характера, так и от изменений при том или ином мимическом выражении.

Так называемая «классическая бровь» тонкой длинной дугой отделяет веко от лба и состоит из ровных волос, косо стоящих наружу. Своим наружным концом, несколько суженным, так называемым хвостом, бровь заходит за наружный угол глаза. Внутренний конец брови несколько расширен, головка ее оканчивается над внутренним углом глаза.

Приемы подводки. Брови подчеркиваются цветом, соответствующим цвету волос (нарушение этого обычая создает впечатление накрашенных бровей). Подчеркивая брови, следует обращать внимание, помимо передачи их рисунка, и на характер утолщения. Внутренний конец брови, головка, несколько светлее средней и наиболее утолщенной части, которая переходит в тонкий и четкий наружный конец, — хвост брови. При подчеркивании рисунка своих бровей подрисовка делается обычно только верхнего края брови, подтушовывая несколько линию к остальной брови. Не следует выкрашивать краской равномерно всю бровь, от этого она чрезмерно утолщается и принимает вид нарочно нарисованной.

Резкое изменение рисунка своих бровей часто требует полного или частичного их закрасивания.

Светлые и не густые брови можно замазать густым общим тоном. Если тоном не достигается нужный эффект, то предварительно брови замазываются мылом или при очень густых бровях прибегают к заклеиванию их сандачным лаком, после чего накладывается общий тон. Специальная замазка для бровей готовится путем варки по принципу гримировальных красок по следующему рецепту: 100 ч. воды, 100 ч. мыла (марсельского), 20 ч. воска и 100 ч. гуммиарабика в порошке. Эту мастику можно заменить общим тоном, смешанным с мастикой для лепки носа до необходимой густоты.

К полному удалению бровей следует прибегать только в исключительных случаях, стремясь по возможности использовать свои брови и замазывая только части, мешающие передаче требуемого рисунка.

Глаза. Пластическая форма глаз определяется характером глазной впадины и разрезом глазной щели.

Впадина глаз на границе между бровью и верхним веком постепенно углубляется и бывает обычно более глубокой у внутреннего угла глаза, чем у наружного. На величину углубления влияет также и положение верхнего века. Впадина бывает иногда настолько сильна, что обрисовывается рельеф глазного яблока.

При приподнятом верхнем веке появляется так называемая покрывающая складка, которая происходит оттого, что в толще века у его края помещается хрящевая пластинка, выше которой и появляется покрывающая складка. Толщина покрывающей складки неравномерна, она выглядит более выпуклой в наружной, чем во внутренней части глаза. Иногда нижний край покрывающей складки нависает над краем верхнего века, закрывая его, а при впалых глазах с нависшими бровями покрывающей складки совсем не видно.

Нижнее веко меньше верхнего. Оно отделяется от щеки дугообразною бороздкой, вогнутостью обращенной вниз.

У некоторых людей внутренняя часть этой бороздки бывает резко выражена, и кроме того от нее отходит еще бороздка (или отрицательная складка), которая по щеке спускается косвенно вниз и наружу. Эти особенности бороздки нижнего века, увеличивая на лице морщины, старят его.

Оба века, ограничивая глазную щель, придают тот или иной характер разрезу глаз и обуславливают его форму.

Классическая форма глаза характерна широким межвековым разрезом, обнажающим значительную поверхность глаз. Край века при этом более или менее изогнуты дугою.

При миндалевидной форме — глазная щель более широка у внутреннего угла глаз и заострена у наружного угла.

Щелевидные глаза и косая постановка глазной щели составляет особенность монгольской расы.

Приемы подводки глаз основаны на подчеркивании линии контура разреза глаз. В зависимости от характера этих линий, цвета красок, подводка производит то или иное изменение глаз. При всех подводках глаз предварительно подготавливается глазная впадина. Иногда эта подготовка заключается только в накладывании общего тона, иногда накладываются еще румяна, а иногда глазная впадина накладывается различными оттенками красок, делается более углубленной и изменяется по своей форме.



1. Нор...

Самая по...
ной крас...
Выбор к...

Норм...

Угла вер...

ближе к...

переход...

за. Так...

Линии...

ваются...

У внут...

квиваю...

боко в...

дине; ...

водки...

У в...

глаза...

щими...

ниям...

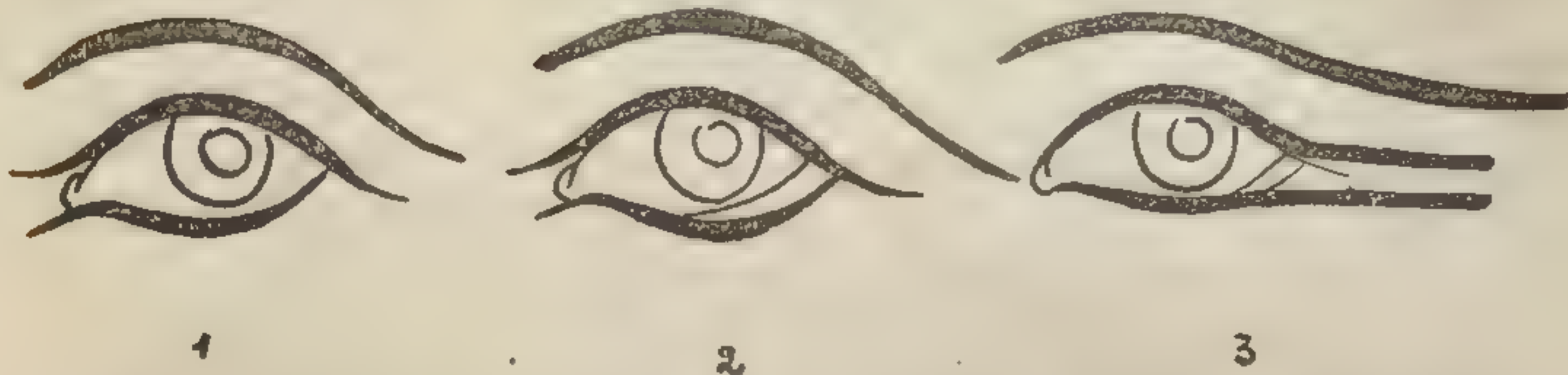
ничка...

лаето...

ся и...

поде...

СХЕМЫ ПОДВОДКИ ГЛАЗ



1. Нормальная 2. Увеличение 3. Удлинение (т. н. египетская)

Сама подводка делается обычно коричневой, синей или черной краской, иногда черно-красной с преобладанием черного. Выбор краски зависит от того цвета глаз, который необходимо передать в данном гриме.

Нормальный глаз. Кистью, начиная с внутреннего угла верхнего века, проводится тонкая линия как можно ближе к ресницам, с некоторым нажимом в средней части, переходящая опять в тонкую линию у наружного угла глаза. Так же, только более слабо, подводятся и нижнее веко. Линии подводки, там где нажимы несколько растушуются, но так, чтобы подводка не потеряла своей четкости. У внутреннего угла глаз ставится красная точка, подчеркивающая слезник. У некоторых людей верхнее веко глубоко западает, и подводка отпечатывается на глазной впадине; в таких случаях, прежде чем открыть глаз после подводки, необходимо его припудрить.

Увеличение глаза делается за счет наружного угла глаза, где линии подводки проводятся несколько отступающими от края глаза. Образовавшееся между глазом и линиями подводки пространство, в виде маленького треугольничка, закрашивается под белок глаза. Иногда подводка делается так, что линии подводки у наружного глаза расходятся и белок подрисовывается между линиями подводки. Эта подводка, несколько увеличивая, удлиняет глаз.

Раскосый вид глазу придается линиями подводки, которые у внутреннего его угла опускаются книзу, а у наружного несколько приподнимаются. Чтобы глаз не казался большим, что не характерно для глаз монгольского типа, подводкой очерчивается не весь разрез глаза, а рисуются только концы глазной щели в виде маленьких уголочков, которые своим косвенным положением придают глазам нужный характер.

Круглые глаза. Подчеркивается только средняя часть век дугообразными линиями, иногда со светлыми бликами в центре.

Приемов подводок глаз чрезвычайно много, так как каждое изменение линий подводки изменяет характер впечатления, производимого глазом. Иногда наклеиваются ресницы, иногда они передаются «накрапом», (для чего краска разогрета на свече или спичке и в жидком виде наносится на ресницы; краска, застывая на ресницах, утолщает их и этим придает им более подчеркнутый вид) или нарочито рисуются, создавая впечатление так называемого «кукольного глаза». Имеется ряд приемов подводок глаз, как например, «запльвинный», «с нависающим верхним веком», «слепой» и т. д., где помимо линейных приемов используются и другие приемы грима. Приклеивается иногда даже фольга, придающая глазам феерический блеск.

При изучении приемов подводок следует обращать внимание на возможно большую чистоту и аккуратность работы.

Упражнения следует выполнять на правой и на левой стороне лица, добиваясь полной симметрии. В случаях асимметрии в анатомическом строении своего лица следует добиваться исправления этих дефектов, находя соответствующие индивидуальные изменения приемов.

Примерные схемы приемов подводок см. табл. IV и V.

IX. ЛИНЕАРНЫЙ ГРИМ

Иногда, как мы уже говорили, весь грим актера в спектакле имеет линейный характер. Линейные гримы в наиболее полно и ярко выраженных формах представлены в китайском классическом театре и в японском театре «Кабуки».

Линейный характер имеют и так называемые «условные гримы» современного театра, используемые в связи с особенностями стиля данной постановки и характером ее оформления. С подобными линейными разрешениями гримов мы встречаемся также в цирке и на эстраде.

Основной принцип построения этих гримов заключается в том, что изобразительные средства живописи, применяемые в гриме, используются в плане плоскостно-живописной выразительности, то есть актер не стремится к выявлению объемных форм своего лица.

Отсюда — преимущественно графический характер условных гримов, так как линейное изображение плоскостно и не передает объема. Используемые наряду с линией цвет и фактура также подчиняются этой плоскостной трактовке формы. Так, цвет применяется в своем чистом виде (без переходов и оттенков тона) как цветоокраска плоскости, иногда при этом символически характеризующая персонаж (гримы

«Кабуки» и китайского театра), фактура же чаще всего имеет изобразительный характер, а не передается своим материалом (например, усы не наклеиваются, а рисуются).

В зависимости от трактовки образа, линейные гримы или приближаются к условной и символической росписи, к своеобразному орнаменту, или имеют реалистический характер. В последнем случае, используя скудные, но метко и четко найденные штрихи для обрисовки основных черт персонажа, актер в гриме использует изобразительные средства линии в том же плане, что и художник в карикатуре.

Приводимые в таблице VI примеры сложных линейных гримов следует использовать как тренировочные упражнения по овладению техникой выполнения подобного рода гримов. Необходимо использовать для этого и оригинальные рисунки, эскизы гримов, разные графические материалы и карикатуры, как мотивы для самостоятельных композиционных работ по гриму.

Х. ОБЪЕМ И ЦВЕТ В ГРИМЕ

СВЕТОТЕНЬ

В гриме, помимо передачи контурных очертаний характерных особенностей лица, приходится передавать их объемную форму. При передаче объема выразительных средств линии недостаточно, для этого необходима светотень, то есть известная градация света и тени внутри контура, передаваемого линией.

Объем предметов мы воспроизводим зрительными ощущениями глаз. На основе жизненного опыта мы знаем, что разные части объема имеют разную степень освещенности, светотень, которая соответствует формам объемов предметов и передает их. Следовательно, в живописи, передающей предметы в форме зрительных впечатлений, путем создания иллюзии светотени можно передать характер объема.

Рассматривая объемный предмет, мы видим, что разные плоскости его находятся в различных условиях освещенности. Благодаря определенному положению источника света одни плоскости, более близко расположенные и повернутые к свету, освещены более сильно, другие, по мере удаления от источника света, более слабо, находятся в тени. Благодаря этим различным условиям освещенности, возникающим в силу формы объема и расположения источника света, цветовая окраска предмета изменяется. Цвета поверхностей, находящихся в тени, как бы «темнеют» по отношению к поверхностям ярко освещенным.

Также и на лице человека мы видим, что одни плоскости более ярко освещены, другие, образующие впадины лица, находятся в тени. Подчеркивая соотношения этих плоскостей через различную более темную или более светлую их окраску, мы подчеркнем и передадим более рельефно объемность лица. Изменяя эти планы, создавая посредством светотени иллюзию выпуклости и впадины на других местах, соответствующую другим формам, мы сможем придавать несколько другой характер нашему лицу, в связи с требованиями той или иной роли.

Если мы поставим на сцену двух незагримированных людей — старика и молодого, то, наблюдая их лица, мы увидим, что светотени, соответствующие тому и другому лицу, будут иметь различный характер. На молодом лице светотень будет передавать только общий характер его форм, не будет резко выражена в деталях, так как лицо не имеет ярко выраженных впадин, выступов, напротив, на лице старика мы будем иметь резко выраженный характер светотени, передающий характерные старческие формы лица.

Если бы мы на молодом лице передали искусственным образом посредством красок эти соотношения светотеневых пятен, характерных для старика, то у нас возникла бы иллюзия, что молодое лицо стало старым.

При изменении положения источника света освещенность различных плоскостей будет меняться. То же будет с действительным объемом и в театре при различном расположении источников света или при движении человека на сцене.

Поскольку этой подвижностью не обладает светотень нарисованная, передача полной иллюзии светотени в гриме невозможна.

Действительно, в условиях театра светотень передается более условно и не может достигнуть таких эффектов иллюзии, как в живописи. В гриме условно принимается одно положение света, при котором лицо актера равномерно освещено со стороны зрительного зала. Именно при таком плоском лобовом освещении посредством светотени можно изменять формы лица самым разнообразным образом, не нарушая иллюзии. Таким образом в гриме — передача объемов с помощью светотени выполняется в расчете на лобовое неподвижное освещение.

Следует отметить, что живописные светотеневые приемы грима получили свое развитие именно при таком характере освещения сцены-коробки.

В современных условиях освещения сцены иллюзия, создаваемая приемами светотени, часто нарушается, особенно в случаях отсутствия подсветки. При источниках света,

направленных только снизу, сверху или сбоку, образуется резко выраженная светотень, подчеркивающая естественные формы лица и уничтожающая светотень, искусственно нанесенную гримом. В подобных случаях изменить формы лица живописными приемами нельзя, и необходимо прибегнуть к помощи скульптурно-объемных приемов грима.

ЦВЕТ

Если бы лицо было бесцветное, белое, то соотношение различно освещенных плоскостей лица выразилось бы как соотношение белого и различных оттенков серого.

Светлыми выглядели бы все плоскости, наиболее ярко освещенные и ближе расположенные к источнику света, более серыми, темными — плоскости, более удаленные и слабее освещенные. Это соотношение светлого и темного в некоторых книгах по гриму выражено в виде формулы: «светлые тона приближают, увеличивают, темные удаляют, уменьшают».

При условии цветной окраски предмета цвета плоскостей, находящихся в тени, изменяются. Образующаяся под влиянием затемнения цветов окраска предмета может быть чрезвычайно разнообразна и изменчива по цвету, так как цвет тени зависит еще от целого ряда рефлексов, то есть отражения цвета различно окрашенных поверхностей окружающей среды.

В гриме изменение цвета тени под влиянием рефлексов не передается, так как актер может быть поставлен на сцене в условия меняющейся по цвету среды, да это и не нужно, так как явления рефлекса, в условиях театра, произойдут сами по себе, независимо от нашей воли. Наоборот, иногда приходится бороться с рефлексами, изменяющими характер грима (например, при ярком цветном костюме).

Таким образом, цвет тени в гриме передается более упрощенно, только как изменение цвета под влиянием затемнения.

Практически, наложив на лицо какой-нибудь оттенок общего тона, мы затемненные места будем передавать более темными оттенками этого же тона, а освещенные места — оттенками светлее общего тона.

Здесь следует отметить общераспространенное мнение, что в гриме такой «теновой» краской будет коричневая, находящаяся в наборе гримировальных красок. Это не совсем верно, хотя коричневый тон и является сильно затемненным, оранжевым, приближающимся к окраске кожи. Так как цвет общего тона может быть нами использован самый разнообразный, то в каждом новом случае приходится подбирать

соответствующий оттенок цвета, передающий тень. И не всегда это будет коричневый цвет, находящийся в гримировальной коробке, очень часто даже не подобранный в соответствии с теми цветами общих тонов, которые находятся в том же наборе гримировальных красок. Следовательно, нельзя дать определенного рецепта для цвета, которым можно передавать теневые места, так как этот цвет зависит от ряда причин и в первую очередь от оттенка используемого цвета общего тона, по отношению к которому и следует подбирать теневой тон, находя путем смешивания красок наилучшее с ним сочетающийся. Следует учитывать при этом и смысловое значение цвета (например, красные цвета будут производить впечатление здоровья, синеватые — болезни и т. п.).

Так как лицо не представляет сплошь один какой-то цвет, а отдельные участки его могут иметь ярко выраженную характерную окраску — розовую, желтую, синеватую и т. д., то приходится учитывать и участие цвета в передаче объема лица. Если мы сопоставим две различно окрашенные плоскости, то благодаря различной окраске одна плоскость будет уходить в глубину (будет казаться теневой), в то время как другая будет выпирать вперед. При различной насыщенности красок теневой окажется плоскость, окрашенная в более темный цвет. При одинаковой насыщенности красок удаляющейся или более теневой будет плоскость, окрашенная в «холодный цвет», то есть цвет, лежащий в сине-зеленой части спектра, и, наоборот, будет выступать вперед плоскость, окрашенная в «теплый цвет», то есть лежащий в красно-желтой части спектра.

Например, если сопоставить желтую и голубую краски, при одинаковой их насыщенности, то голубая «холодная» будет отступать, а желтая «теплая» — выпирать вперед.

Учет в гриме этих особенностей «теплых» и «холодных» тонов совершенно необходим при живописной передаче формы.

Кроме того, в гриме необходимо учитывать явления контраста, которые наблюдаются при сопоставлении различно окрашенных плоскостей, а также контраста цвета лица в целом по отношению к цвету парика и костюма. Например, теневое пятно, сделанное темным баканом на светлом общем тоне, может оказаться слишком темным и резким, тогда как на темном общем тоне то же пятно будет казаться сравнительно светлым. Загорелое лицо при белом костюме будет сильно выявлять свою красочность, но значительно потеряется при темном или ярком цветном костюме.

Общий вывод. Впечатление объема в гриме может быть выявлено или монохромно, то есть приемами разбежки одной

краски, или полихромно, то есть путем применения нескольких красок, используя такие соотношения цветов, при которых одни цвета будут выступать вперед, а другие уходить назад. При этом освещение условно принимается как постоянное, не изменяющееся и направленное спереди.

ПОДЧЕРКИВАНИЕ ПРОСТЕЙШИХ ОБЪЕМОВ ЛИЦА

Прежде чем перейти к передаче форм лица во всей их сложности, изучим соотношения светотени на простейших формах. Представим наше лицо в его простейшем виде, как бы срезав и отбросив мелкие подробности, мешающие передаче основных форм лица. Тогда наше лицо примет вид как бы первичной, кубообразной болванки, с резко очерченными плоскостями, ограничивающими форму объема. Основой для построения этих плоскостей должны быть строение черепа и общий характер формы лица. Закрашивая плоскости различными оттенками красок в зависимости от расположения их относительно света и степени затемненности, мы передадим в подчеркнутом виде общий конструктивный объем лица.

Подготовив лицо к гриму, наложив общий тон, определим сначала линиями границы боковых плоскостей лба, плоскостей, формирующих нос, глазную впадину, плоскости щек, губ, подбородка. Потом, подбирая соответствующие оттенки красок, закрасим плоскости тем более темными оттенками, чем дальше удаляются затемненные плоскости от наиболее выступающих и сильно освещенных фронтальных плоскостей (см. практическую разработку на таблице VII).

Сначала упражнение нужно выполнять оттенками какого-нибудь одного цвета. Повторив упражнение несколько раз с различными красками, мы практически ознакомимся с разнообразием и характером оттенков цвета этих красок. В дальнейшем можно усложнить упражнение и попробовать передать объем, используя несколько красок, различных по цвету, применяя при этом соотношения холодных и теплых тонов.

При закрашке двух рядом лежащих плоскостей различных по цвету следует обратить внимание на явление контраста. Изменяя цвет одной плоскости, например, затемняя его, мы тем самым изменяем цвет рядом лежащей плоскости: в силу контраста она как бы становится светлее. Таким образом, при тушовке все время следует обращать внимание как на светлые, так и на темные места, помня, что их соотношение передает объем, и стремясь к тому, чтобы тени не оказались чересчур темными, а света чрезмерно белыми, так как для человеческого лица не характерна ни чрезмерная чернота теней, ни белизна световых бликов.

Располагая два цвета рядом, мы видим, что граница между ними, ребро, выявляется как бы более интенсивно, хотя на ребре краска такая же, как и на остальной поверхности. Это явление происходит в силу контраста, причем на ребре, при стыке двух цветов, это выявляется более сильно, чем по мере удаления от него. Подчеркивая эту границу усилением краски, ребро плоскости и ее направление можно передать с еще большей силой.

В гриме этот прием тушовки «от ребра» используется тогда, когда необходимо передать резкое соотношение света и тени и угловатый характер объема.

Рассматривая отдельные плоскости объема в выполненном нами только что гриме, мы увидим, что для более реальной передачи лица необходимо эти большие массы разбить на более мелкие, последние на еще более мелкие, и так пока они не сольются с реальной поверхностью лица.

На основе примерной разработки (см. табл. VIII) сделайте разбивку лица на более мелкие объемы самостоятельно. Закраску плоскостей произведите разными красками и тушовой «от угла».

В предыдущем упражнении мы рассматривали лицо как ряд простейших кубов разных форм. С одинаковым правом мы можем представить лицо как ряд шарообразных объемов (см. примерную разработку на таблице IX). Выполните грим самостоятельно, стремясь передать формы лица в виде упрощенных шарообразных форм. Обратите внимание, что они не имеют резких границ и светотень мягко, постепенно переходя от темного к светлому, лепит объем. Светотень на округлой поверхности, с постепенными переходами в более сильную тень, необходимо передавать такой же мягкой тушровкой «на-нет», передавая наиболее освещенное и наиболее выступающее место шарообразной поверхности световой точкой — бликом.

Эти два примера тушовки, которые мы изучили, тушовка «от угла» и тушовка «на-нет» являются основными приемами при светотеневой передаче объема в гриме. Первому приему соответствует более твердый, жесткий характер фактуры и резко выявленные угловатые формы объема, второму — мягкий характер фактуры и расплывчатый характер форм.

Мягким очертаниям формы, переданным плавными переходами светотени, можно придать и более жесткий характер, если их оконтуровать четкими линиями. И наоборот, жесткие угловатые формы можно смягчить, стушовывая резкие грани между плоскостями. Эти особенности приемов тушовки и линии следует учитывать, особенно при передаче грима в определенных живописных стилях, где находит свое

применение подчеркнутая конструктивная передача объема.

Использование элементов такого объемно-конструктивного построения грима в театре нашло свое выражение в ряде постановок экспрессионистского характера, в связи с особенностями их живописного оформления.

Обычно подчеркнутая объемность форм используется в смягченном виде, как способ более резкой передачи характера в реалистическом гриме.

XI. ЖИВОПИСНО-ИЛЛЮЗОРНЫЕ ПРИЕМЫ ГРИМА

Если мы от конструктивной передачи форм лица перейдем к реалистическому его изображению, то рассмотренные нами приемы примут несколько видоизмененный характер. В связи с усложнением очертаний формы лица и их детализацией, линейные контуры станут более мягкими, приемы тушовки усложнятся, передавая более разнообразные соотношения светотени. Цвета красок, помимо лепки и выявления объемности формы, примут на себя задачи психологической и социальной характеристики человека.

Кроме того, изучая линейные приемы и основанные на них условные театральные гримы, или изучая элементы светотени и приемы передачи объема в его простейших формах, мы нарочито подчеркнуто, резко изменяли формы лица, не считаясь со всеми деталями анатомического его строения. Переходя к реалистической передаче форм лица, необходимо учитывать все особенности пластических форм своего лица, чтобы не разрушить иллюзию, создаваемую гримом.

В реалистическом гриме форму лица актера можно изменить только чуть-чуть, и из этих «чуть-чуть» в общем складывается полное изменение и создание совершенно нового внешнего вида актера. Очень часты случаи, когда живописными приемами нельзя передать ту или иную часть лица. Это бывает, когда слишком велика разница между формами лица актера и теми, которые необходимо передать гримом. Изменение формы тогда достигается с помощью скульптурно-объемных приемов.

Это необходимо помнить при изучении живописных приемов грима, так как они создают необходимое впечатление только при условии хотя бы некоторой близости форм лица актера к формам, создаваемым гримом. Недоучет этого очень часто приводит к тому, что иллюзия, создаваемая светотенью, нарушается и грим, теряя свой реалистический характер, выступает просто как раскраска лица.

ХИ. ПРИЕМЫ ГРИМИРОВКИ ОТДЕЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ ЛИЦА

ЛОБ

Пластическая форма лба определяется рассмотренными уже нами анатомическими особенностями лобной кости и прилегающих к ней височных (см. череп). Наша задача в гриме будет заключаться в том, чтобы подчеркнуть особенности строения лба в их реалистическом виде.

Подготовив лоб для грима, наложим общий тон. Подберем в соответствии с ним оттенки теневой краски. Очертим контурами выпуклости и впадины лба, то есть лобную полукруглую линию, лобные бугры и надбровные дуги. Попробуем теперь подтушковкой теней передать объемную форму, скрывающуюся за этими контурами. Эта подтушовка будет заключаться: 1) в соответствующем затемнении височной впадины, тем более сильным, чем глубже нужно ее передать (ребро между височной частью и лобной слегка высветляется, 2) в легком подчеркивании объемной формы надбровных дуг и лобных бугров (слегка подтушовывая их и высветляя выступающие части бликами). Необходимо отметить, что характер анатомических особенностей строения лба может быть несколько изменен рисунком контуров и характером накладываемых светотеневых пятен, на этом основаны бесконечные варианты приема.

Выпуклый лоб. Передается общая выпуклая форма лба, мягкой подтушковкой теней к центру, как на шарообразной форме. Средняя часть лба, где надпереносье, несколько высветляется, чтобы выдвинуть вперед впадину надпереносья.

Плоский лоб передается обратным расположением светотеневых пятен, то есть надпереносье слегка затемняется легкой подтушковкой, а височные впадины маскируются и выдвигаются вперед высветлением их.

Формы выпуклого и плоского лба наиболее удачно будут передаваться живописными приемами тогда, когда форма лба актера будет иметь тенденцию к той или иной передаваемой форме.

Резкие изменения формы лба передаются в гриме париками с выклеенными лбами. Необходимо отметить, что парик и характер прически также могут помочь изменению формы лба. Прическа с откинутыми назад волосами будет способствовать передаче широкого, большого лба; наоборот, волосы, закрывающие виски, будут суживать лоб; челка создаст впечатление низкого лба и т. д. (см. таблицу X).

ПОДБОРОДОК

Пластическая форма подбородка определяется характером подбородочного бугра нижней челюсти и жировым слоем, который в резко выраженном виде придает подбородку мясистый толстый вид, причем по направлению от щек к шее образуются складки, а иногда щеки, свисая вниз, придают подбородку характерную форму двойного. Резко выступающая форма кости подбородочного бугра создает соответствующие ей различной формы подбородки, которые в гриме передаются накладыванием теней на боковые части подбородка.

Выступающие части подбородка соответственно высветляются.

В зависимости от расположения светотеневых пятен возможна передача различных по форме подбородков — круглого, острого, квадратной формы, с ямкой и т. д.

Чтобы придать подбородку форму более широкого, используется обратное расположение светотеневых пятен, то есть боковые части подбородка высветляются, выдвигаясь этим как бы вперед, выступающая же часть подбородка слегка подтушовывается. Иногда используется при этом следующий прием: наиболее острая нижняя часть подбородка как бы срезается линией, от которой накладывается довольно сильная тень, скрадывающая эту выступающую часть подбородка и усиливающая тем самым впечатление тупого и широкого подбородка.

Толстый подбородок. Приемы гримировки толстого подбородка основаны или на подчеркивании складок на шее, или на подчеркивании отвислых углов щек и образующегося между ними двойного подбородка.

В первом случае, прижав подбородок к шее, подчеркивают образующиеся при этом складки, не менее трех. Использование этого приема возможно только при условии, если лицо актера не худощаво, а подбородок имеет округленную форму.

При передаче формы двойного подбородка подтушовываются углы щек снизу, чтобы придать им характер отвислых. Подбородок разделяется между линиями щек на две неравные части, которые подтушовываются так, что верхняя часть изображает собственно форму подбородка, а нижняя высветляется и передает выступающую часть двойного.

При очень худощавом лице актера толстый подбородок может быть передан только с помощью скульптурно-объемных приемов — наклейкой из ваты, толщинками из резины и т. п. (см. таблицу XIII).

ЩЕКИ

Скуловая дуга, покрытая кожей с подкожным жиром, определяет форму щеки. У худощавых людей скуловая дуга обрисовывается вполне определенно. У полных людей выступ скуловой части округлен, поэтому на месте последней отчетливо обозначается граница между щекой и виском.

Худощавые щеки. Прием основан на передаче выступа скуловой дуги и впадины под ней. При этом высветляется наиболее выступающая часть скуловой дуги, а легкими тенями, которые постепенно усиливаются к щечной впадине, передается худощавость и впалость щек. Различным расположением светотеневых пятен можно придать скулам весьма разнообразную форму, например, сделать их сильно или слабо выступающими, более широкими или узкими, поднять несколько выше или ниже. Точно также, усиливая тень на щечной ямке или ослабляя ее, можно передать различную степень худощавости и впалости щек (см. табл. XI).

Толстые щеки выполняются общими приемами передачи шарообразной формы. В простейшем виде прием заключается в следующем: рисуется круг, касательный глазу, носу, рту, уху и очерчивающий форму щеки; краска от этого круга растушовывается к середине, где накладывается блик.

Более реально толстую щеку можно передать, рисуя характерные складки, идущие от внутреннего угла глаза и ограничивающие щеку сверху, у носа подчеркивая носогубную складку, около уха и ниже закругляя угол нижней челюсти. Эти линии растушовываются, как и в предыдущем случае, к середине, и выступающие места высветляются.

При худощавом лице актера этот прием не во всех поворотах лица произведет нужное впечатление. Щека будет выглядеть толстой только с одной точки зрения, то есть тогда, когда поверхность щеки всей своей плоскостью будет повернута к зрителю. При ракурсных поворотах, когда выступают очертания скулы, иллюзия будет нарушаться.

НОС

Остов носа образован сверху носовыми косточками, внизу хрящами носа. Верхняя граница хряща крыла носа обозначается дугообразной бороздкой. Верхний конец дугообразной бороздки оканчивается в плоской ямке, находящейся сбоку кончика носа, а нижний конец бороздки, если ноздри имеют надлежащую величину, сливается с носогубной складкой. При малых крыльях носа носогубная складка проходит по боку носа отдельно от бороздки крыла носа и выше ее. Индивидуальные и расовые разнообразия формы носа вели-

ки. Крайние пределы их составляют, с одной стороны, — греческий нос, спинка которого составляет почти одну прямую линию со лбом, а, с другой стороны, плоский нос калмыка, который столь мало выдается вперед, что кажется, будто состоит из двух только поздрей. Необходимо отметить, что нос очень часто расположен не прямо, а отклоняется в левую сторону. Это особенно ярко выступает при гримировке так называемого прямого или «классического» носа. В таких случаях нос приходится гримировать кривым, чтобы он вышел прямым.

Прямой нос. Подтушовываются боковые плоскости носа так, чтобы они своими прямыми параллельными гранями придавали прямолинейный характер спинке носа, которая по контрасту с затемненными краями носа, как более светлая, выступает вперед. При подтушовке боковых плоскостей носа нужно следить, чтобы они не были чрезмерно затемнены и чтобы нос в профиль имел нормальную окраску кожи. Это достигается очень легким затемнением боковых граней и производится следующим образом: легкими линиями подчеркиваются грани спинки носа, и краска этих же линий растушовывается книзу на боковые плоскости носа. Не следует высветлять резко спинку носа (белилами), иначе она будет неестественно выделяться в виде белой полосы.

Изменением характера боковых теней носа и рисунка ребра получаются кривой, горбатый и ломаные формы носов.

Кривой нос. Рисунок граней, передающий направление спинки носа, наносится криво в ту или иную сторону. Теневые пятна боковых плоскостей накладываются наискось одно к другому, так что они как бы срезают с одной стороны кончик носа, а с другой — часть переносья.

Ломаный нос. Прием тождественный предыдущему. Спинка носа передается в виде ломаной полосы. Теневые пятна располагаются с одной стороны у переносья и кончика носа, а с другой — посередине носа, с целью подчеркнуть угол излома.

Горбатый нос. Ребра носа рисуются так, чтобы они в профиль передавали форму горбинки. Эти линии растушовываются книзу, так же как при тушовке прямого носа. Переносье слегка затемняется, и высветляется часть спинки носа, передающая выступающую часть горбинки. От этого блика к концу носа может быть наложена легкая тень, еще больше подчеркивающая горбинку. Ноздри носа несколько подтягиваются кверху линией, передающей их контур, и бликом, подчеркивающим их объем.

Курносый нос. Затемняется переносье и конец носа внизу, а выступающий кончик носа высветляется. Светотень

распределяется так, чтобы она передавала закругленный характер форм курного носа. Отверстия поздней несколько подрисовываются кверху.

Удлинение и укорачивание носа. Нос кажется длиннее, если удлинить линию спинки носа за счет лба (брови при этом поднимаются соответственно выше). Укорачивается нос обратным приемом, то есть сокращением длины спинки носа, при этом кончик носа иногда затемняется.

Следует отметить еще соотношение между рисунком бровей и носом. При длинных бровях нос кажется короче, и наоборот, нос кажется удлиненным при коротких бровях.

Широкий нос. Нос укорачивается предыдущим приемом, а боковые плоскости носа высветляются.

Необходимо отметить, что только живописными приемами при полном несоответствии формы носа актера тримируемой форме добиться необходимой иллюзии нельзя. Так, нельзя при курном носе создать впечатление торбатого или, наоборот — из большого носа с резко выраженной горбинкой сделать курносый (см. таблицу XIV).

ШЕЯ

По своей пластической форме шея может быть короткой или длинной, толстой или худощавой. Впечатление короткой и толстой шеи создается в гриме обычно применением толщин, живописными же приемами придается шея более худощавый и как бы удлиненный вид.

Приемы гримирования в этом случае основаны на подчеркивании тех рельефов, которые образуют мышцы шеи.

Впереди и по сторонам шеи находится непосредственно под кожей подкожная мышца шеи, с которой мы ознакомились, рассматривая мимические выражения лица. Подкожная мышца, будучи очень тонкой, дает возможность видеть другие мышцы, из которых особое пластическое значение имеют грудино-ключично-сосцевые.

Грудино-ключично-сосцевая мышца (парная) делится в нижней своей части на два пучка: внутренний или грудинный, который начинается узким сухожилием от передней части рукоятки грудины; наружный или ключичный, начинающийся на внутренней трети заднего края ключицы.

Эти две части, разделенные сначала небольшим треугольным промежутком, затем соединяются и прикрепляются к сосцевидному отростку височной кости и к двум наружным третям полукруглой верхней линии затылочной кости.

Сокращением одной из этих мышц голова наклоняется в сторону сокращающейся мышцы, поворачивая лицо в про-

тнвоположную. При этом сокращении мышца обрисовывается под кожей в форме длинной косой выпуклости, причем лучше всего обозначается грудинный пучок мышцы.

Передняя поверхность шеи представляет треугольную область, верхушка которой соответствует вилке грудины. Грудино-ключично-сосцовые мышцы, удаляясь одна от другой и направляясь вверх и кнаружи, ограничивают этот треугольник с обоих боков. Рассматривая его профиль, можно видеть, что этот треугольник, направленный несколько косвенно вниз и назад, продолжается вверх в нижнюю поверхность подбородка. На границе поверхности подбородка с шеей находится подъязычная кость. Под этой костью находится самый верхний из хрящей гортани, образующий под кожей более или менее резко выраженную выпуклость, известную в общежитии под названием адамова яблока.

Как видно из анализа пластических форм, создаваемых анатомическим строением, грим художавой шеи будет заключаться в подчеркивании рельефов, образуемых адамовым яблоком, а ниже к груди, подчеркиванием впадины, образующейся в вилке грудины, и передачей костей ключиц и ребер.

РУКИ

Руки гримируются чаще всего жидкими красками для изменения цвета кожи (загорелые руки, белые руки и т. п.). Иногда подчеркиваются длинные костлявые пальцы, что передается подкрашиванием темными красками боковых частей пальцев, причем линия разреза рисуется дальше, продолжаясь на кисть руки, а выступы костей несколько высветляются.

Те же приемы, что и для подчеркивания костного остова, или передача мышечного рельефа, или просто передача цвета кожи, используются и при гримировке ног и других обнаженных частей тела.

Приведенные примеры, понятно, не ограничивают все возможности изменения отдельных частей лица и тела, которые могут встретиться в гриме.

ХИ. СХЕМЫ ГРИМА

Схемы являются как бы промежуточным звеном от элементарных, отдельных приемов к конкретному гриму, обусловленному требованиями роли и спектакля.

Схема грима — не механическая сумма элементарных приемов, а органическая связь приемов, соответствующим

образом видоизмененных для наиболее законченной передачи типического характера. Но схема еще не театральная грим, таким она может стать только в конкретных условиях спектакля, где грим, передающий характерные особенности роли, может получить другое разрешение, и в связи с этим возникнут новые изменения приемов.

Таким образом, на схемах гримов мы будем изучать не рецепты и шаблоны для выполнения производственных гримов, поскольку построение их вне конкретных условий роли и спектакля невозможно. На простейших схематических примерах мы рассмотрим, как связываются отдельные приемы гримировки между собой, какие новые изменения они при этом претерпевают, как от общих очертаний контура мы переходим к объемной реалистической лепке лица, как, наконец, найденная схема грима изменяется вновь с большей конкретизацией задания.

Схемы грима могут быть построены на различных типичных признаках. Так, например, в некоторых руководствах по гриму встречаются схемы грима национальностей, схемы грима различных профессий, болезней, темпераментов и т. д. Мы рассмотрим только схемы, вытекающие из изученного нами материала пластического строения лица: схему построения грима молодого лица, схему грима старого худощавого лица, схему грима толстого лица и схемы гримов, фиксирующие наиболее привычные устойчивые мимические выражения.

МОЛОДОЕ ЛИЦО

Грим молодого лица (в элементарном виде) представляет собой несколько приукрашенное лицо актера. Основой для этого приукрашивания являются обычно общие представления о красивом лице, иногда связанные с античным канон.

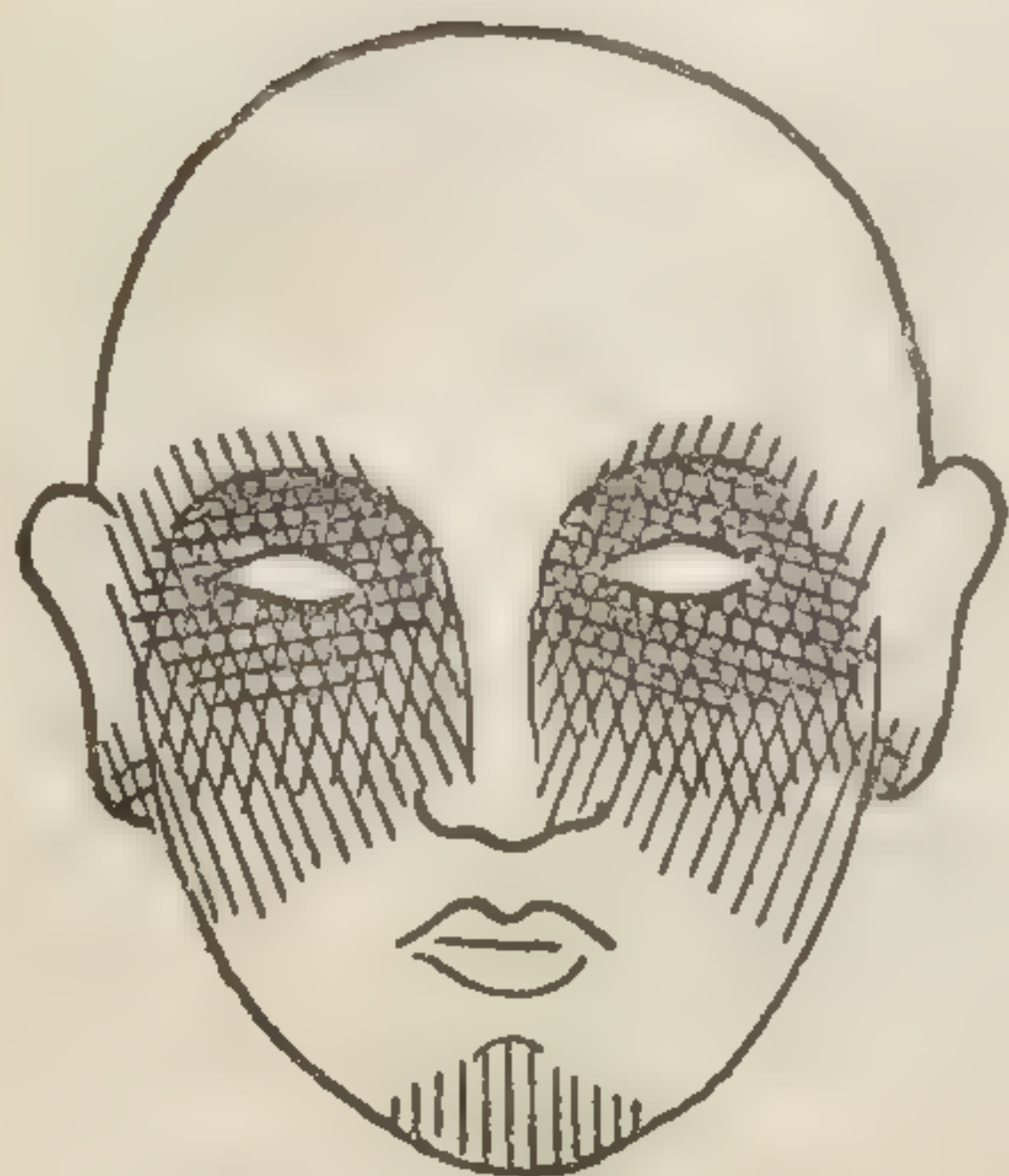
Рассмотрим приемы построения этой схемы грима.

Накладывается на лицо общий тон (обычно более светлый тон № 2), после чего накладываются румяна (если для наложения румян используются сухие румяна, то они накладываются после запудривания грима).

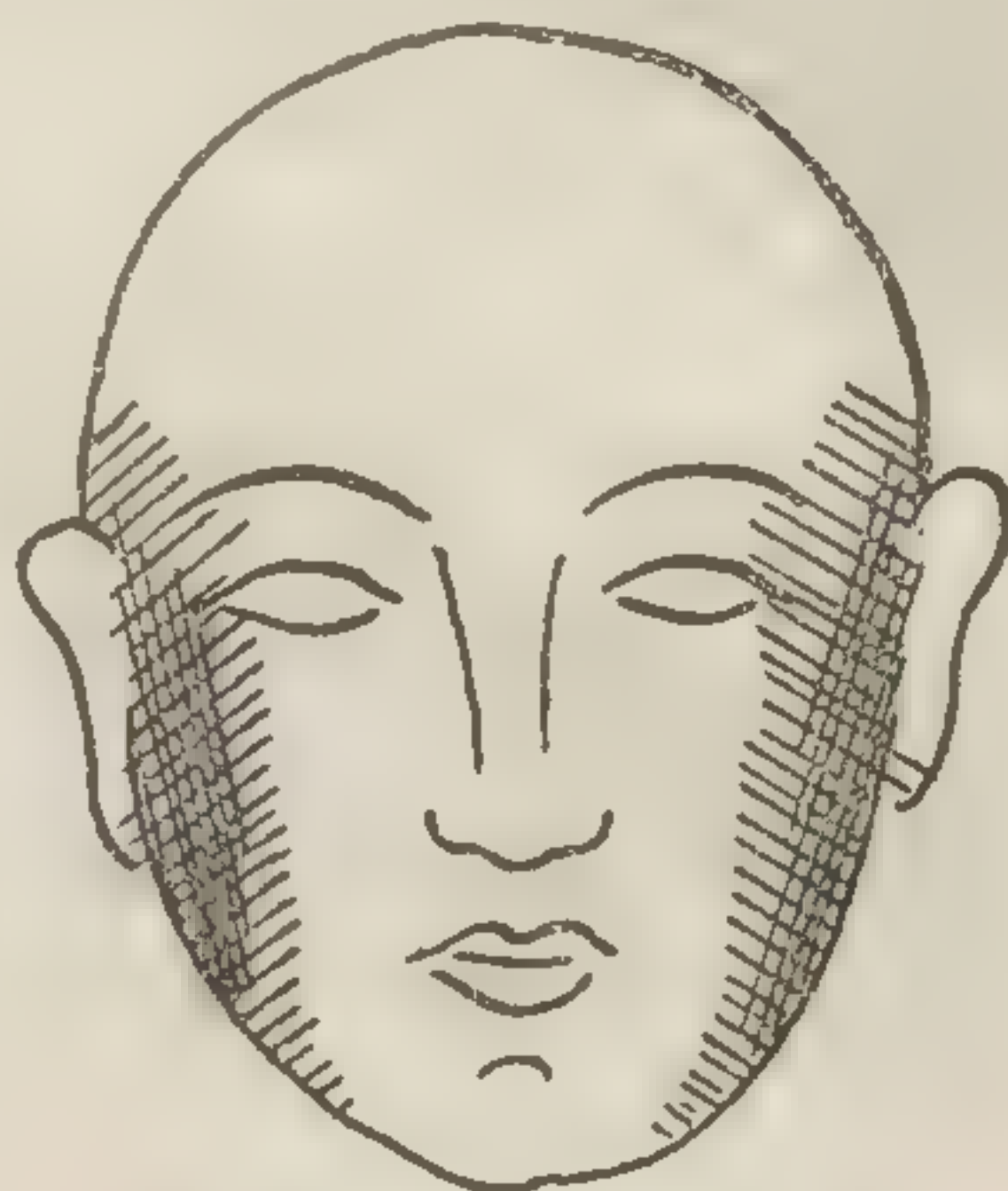
Румяна должны быть распределены очень тщательно и мягко ступованы. Основная схема наложения румян следующая: румяна накладываются на щеки и оттуда ступовываются постепенно к краям щеки, по линии от носа к уху. Слетка захватываются крылья носа (благодаря чему спинка носа кажется более светлой и выступает вперед, придавая

1. ...
ван
носу
Слетка
нятся
ее вар
Ко
ложит
снять

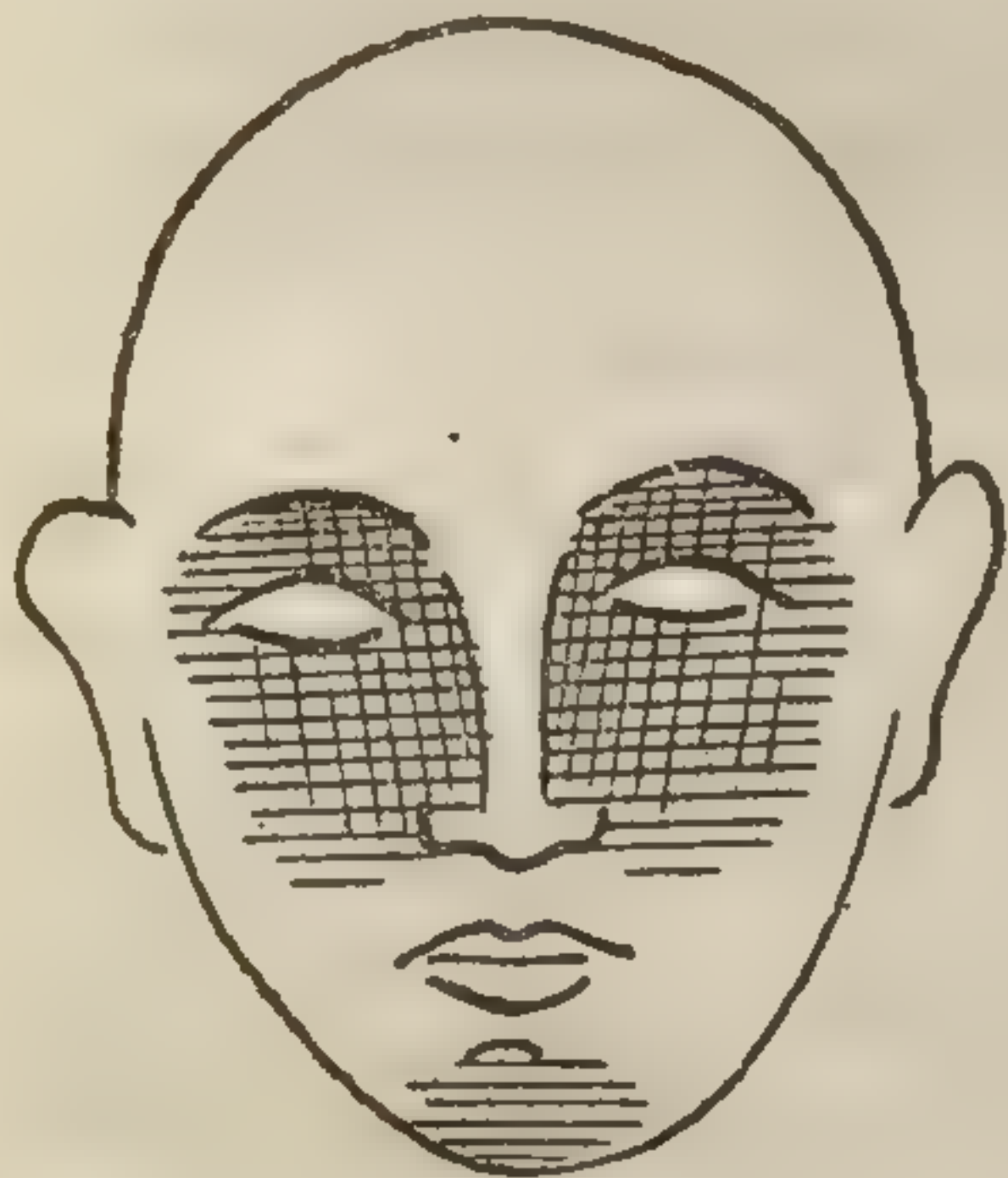
СХЕМЫ НАКЛАДЫВАНИЯ РУМЯН



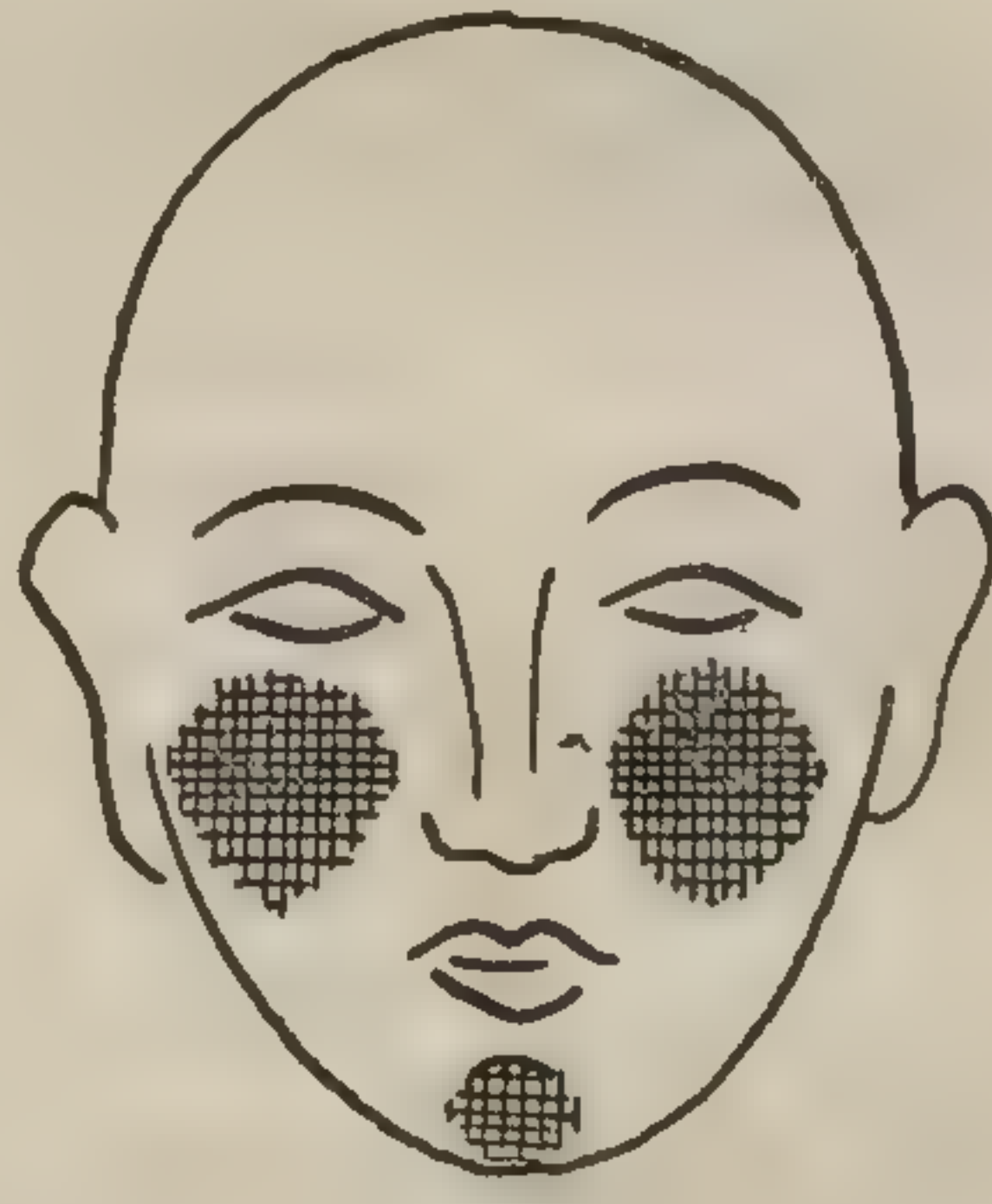
1



2



3



4

1. Нормальная (так называемая „классическая“). 2. Суживающая лицо. 3. Расширяющая лицо. 4. Округляющая лицо (так называемый „лубок“)

носу прямолинейный вид, так называемый прямой нос). Слегка румяна накладываются на лоб над бровями, румянятся мочки ушей и подбородок (сравни схему с другими ее вариантами).

Когда общий тон и румяна наложены, рекомендуется, наложив на лицо чистое полотенце, слегка нажимая ладонью, снять на полотенце лишнюю краску. Этим приемом, помимо

удаления излишков краски, грим несколько осушается, и лучше ступовываются краски.

После этого подводятся глаза, обычно используются приемы увеличения глаз (см. подводки). Подчеркиваются брови, причем им придается характер плавной дугообразной линии, связанной с линиями носа. Подчеркивается рисунок губ. Законченный грим фиксируется пудрой.

Лицо, загримированное таким образом, выглядит действительно театрально-моложавым, более выразительным, чем незагримированное лицо, благодаря подчеркнутости черт лица, необходимой в условиях театра.

Прочность этой схемы заключается в том, что эту схему используют в театре часто некритически и берут ее как готовый рецепт для оформления лица всякой «молодой» роли, вне учета особенностей ее характера.

Действительно, светлый общий тон, рекомендуемый в этой схеме, не всегда соответствует цвету кожи изображаемого по роли молодого человека, к молодящим свойствам светлых красок следует прибегать не в ущерб общей характеристике роли. Далее, все приемы накладывания румян, подводки глаз, бровей, рта могут при соответствующих изменениях придать лицу такой характерный вид, который будет находиться в соответствии с особенностями роли, а не вообще так называемые «правильные», «классические» и «красивые» черты, взятые вне пространства и времени.

Таким образом, схему грима молодого лица нужно рассматривать только как рабочий прием, но не готовый грим, — рецепт, приемлемый для всех молодых ролей. В условиях конкретного спектакля этот рабочий прием должен найти соответствующие изменения для отображения требуемых по роли характерных черт. Примеры выполнения схемы молодого лица — см. таблицу XV.

Работая над схемой, следует сделать несколько упражнений, применяя различные приемы накладывания румян, используя различные цвета общего тона, варьируя приемы подводки и т. д.

СТАРОЕ ЛИЦО

К старости лицо человека претерпевает ряд физиологических изменений, которые в общих типичных чертах сводятся к тому, что костный рельеф резко обрисовывается, складки лица выявляются резко и отчетливо, кожа лица покрывается характерными морщинами, глаза становятся тусклыми и ввалившимися, губы, в связи с выпадением зубов, проваливаются, волосы седеют, общая окраска кожи принимает желтовато-землистый оттенок.

Попробуем передать эту характеристику, применяя известные уже нам приемы грима.

Покроем лицо общим тоном, найдя необходимый нам оттенок смешиванием красок, в соответствии с общим тоном подберем и теневые краски, которыми мы будем передавать впадины. Очертим контуры, передавая как костный рельеф, так и характерные морщины и складки. Так, на лбу мы прочертим контуры височных впадин, лобных бугров и морщин, очертим глазные впадины и морщины под глазами, очертим скуловую кость и определим впадину под ней, передадим характер носогубных складок, подчеркнем очертания носа, подбородка и углы ветвей нижней челюсти. Используя светотеневую передачу объема и приемы тушовки, придадим оконтурованным формам лица объемную форму. Затемним височные впадины, выделим легкими тенями и бликами надбровные дуги. Придадим морщинам объемную форму, — высветлив их с одной стороны (обычно сверху, так как свет более сильно падает в театре сверху) и слегка тушевав с линией, изображающей теневую часть морщинки. Затемним глазные впадины, верхние веки глаз подведем белилами, чтобы создать этим впечатление седых ресниц; также подведем и брови (если провести белилами против направления роста волос на бровях, они примут характер поседевших и несколько нависающих). Нижнее веко очертим красноватой краской, чтобы придать несколько воспаленный старческий вид глазу, высветлим мешок под глазом и морщинки у наружного угла глаз. Высветлим выступ скуловой дуги, соответственно подтушевав впадину под ней. Придадим объемный характер носогубной складке. Выявим рельефы носа, костный его состав и ноздри. Затемним верхнюю губу, чтобы создать впечатление как бы ввалившейся, благодаря отсутствию зубов; чтобы получить впечатление выпавших зубов, их закрашивают черным спиртовым лаком, предварительно насухо вытерев зубы. Можно закрасить и гримировальной краской; чтобы краска при этом быстро не слезла, сверху зубы покрываются сандачным театральным лаком (лак снимается спиртом или одеколоном). Нижнюю губу передадим несколько отвислой, что передает тушовка от опущенных углов рта и блик на выступающей средней части губы. Подтушуем подбородок, передавая характерную его форму, и выделим ветви нижней челюсти, обратив внимание на выступы, образующиеся по краям щек жевательной мышцей.

Последовательность выполнения схемы см. таблицы XVI, XVII.

ТОЛСТОЕ ЛИЦО

Физиологические изменения под влиянием ожирения отражаются на пластических формах лица, выражаясь в общей одутловатости и округленности форм щек, шеи и подбородка, в характере заплывших глаз, в красноватом, полнокровном оттенке цвета кожи.

Приемы передачи толстого лица основаны в общем на проработанных нами приемах передачи обобщенных шарообразных форм лица.

Подберем и наложим общий тон. Подберем соответствующий оттенок теневой краски и прочертим основные контуры, обратив особое внимание на формы щеки и подбородка.

Из рассмотренных нами приемов гримировки отдельных частей лица мы знаем, что характер толстой щеки можно передать, если начертить круг, касательный глазу, носу, углу губ, уху, и полученную линию растушевать к середине щеки. Однако, таким образом загримированная щека выглядит несколько нарочитой и не связывается с остальными формами лица. Поэтому более внимательно рассмотрим, как связать форму щеки с остальными формами лица. Верхняя часть контура щеки совпадает со складкой под глазом и, следовательно, возможна передача его как складки. У носа контур совпадает с носогубной складкой, следовательно, передавая носогубную складку, мы подчеркнем и эту часть контура щек. У подбородка, чтобы придать щекам ствислый вид, мы очертим контуры щек по складке этой отвислости, а челюсти придадим общий закругленный вид. Растушуем теперь контуры, придавая щеке объемный вид и соответствующую окраску, и высветлим наиболее выступающие части щек.

Подбородок при таком характере щек мы можем передать как толстый — двойной, нанеся соответствующие контуры и растушовку (см. подбородок).

Характер заплывающих глаз до некоторой степени можно передать следующим образом: верхнее веко подчеркнем линией от внутреннего конца бровей к наружному углу глаза, высветлим веко над этой линией и несколько подтушуем к углу носа, — это создает впечатление нависшего века, а вместе с подчеркнутой складкой под нижним веком впечатление заплывших глаз.

Остальные детали, как-то: передача общей выпуклости лба, более широкого носа, передача рисунка губ и бровей, особенных затруднений не встретят, да эти формы и не имеют решающего значения. Основное — это передача формы щек и подбородка. (Смотрите таблицы XVIII, XIX.)

Лицо
ный харак
Такие
передают
выражен
Чтобы
грустного
ния при
зую рассм
выполняя
виде, а пе
рактёрную
(сравни та
где те ж
виде).

Рассмо
ляются ка
лица. В т
эти край
видоизмен
Эти из
кретных
чения рез
деталей,
кожи и т
Напри
получить
дельную
и измен
ные гра
Кром
человека
лица.
Здес
ные схе
тренных
и фикса
старик»
использ
ким ту
знаки

МИМИЧЕСКИЕ СХЕМЫ

Лицо человека имеет иногда постоянный, ярко выраженный характер: злое, грустное, добродушное, веселое и т. д.

Такие привычные устойчивые выражения лица в гриме передаются фиксированием соответствующего мимического выражения.

Чтобы придать лицу характер злого или удивленного, грустного или веселого, мы подчеркнем характер его изменения при соответствующем мимическом выражении, используя рассмотренные нами схемы мимических выражений, но выполняя эти задачи уже не в том схематическом линейном виде, а передавая цвет и реалистическую лепку объема, характерную для того или иного мимического изменения лица (сравни табл. III с контурными изображениями и табл. XX, где те же мимические схемы переданы в законченном виде).

ВАРИАНТЫ ИЗМЕНЕНИЯ СХЕМ

Рассмотренные нами схемы старого и толстого лица являются как бы предельными выражениями данных типов лица. В тех случаях, когда в гриме необходимо передать не эти крайние формы, а промежуточные стадии их, — схемы видоизменяются.

Эти изменения схемы в зависимости от поставленных конкретных задач будут сводиться к той или иной степени смягчения резкости в передаче формы, к устранению некоторых деталей, нахождению различных цветовых характеристик кожи и т. п.

Например, видоизменяя схему старого лица, мы сможем получить такие ее варианты, которые охарактеризуют не предельную старость, а какой-то средний возраст, или, варьируя и изменяя схему толстого лица, мы сможем передать различные градации полноты лица.

Кроме передачи возраста, худощавости или полноты человека, грим может подчеркнуть и характер выражения лица.

Здесь, в случаях примитивной передачи образа, указанные схемы могут усложняться использованием уже рассмотренных нами схем гримов, основанных на подчеркивании и фиксировании мимических выражений. Например: «злой старик». Решая эту простейшую композиционную задачу, мы используем одновременно схемы старого и злого лица и таким путем создадим грим, который, включая типичные признаки обеих схем, будет отличаться от них.

Так возникают сложные изменения и варианты схем, которые будут особенно резко выражены в тех случаях, когда используемые в композиции схемы противоположны своим формам. Так, например: мимическое выражение улыбки будет закручивать угловатые, прямолинейные черты схемы шарика, и мимическое выражение гнева прямолинейным характером своих черт будет разрушать общую округлость форм толстого лица (см. таблицу XXIV).

На основе пройденного, поставив простейшие композиционные задачи, попробуем их самостоятельно разрешить, находя для этого новые варианты и изменения основных схем.

XIV. СКУЛЬПТУРНО-ОБЪЕМНЫЕ ПРИЕМЫ ГРИМА

Посредством красок, живописными приемами, мы можем подчеркнуть или изменить формы лица только до известного предела, который определяется пластическими данными лица актера.

Так, мы можем создать иллюзию толстого, полного лица, если формы лица актера округлы; мы можем загримировать нос курносый, если нос актера имеет тенденцию к этой форме; но если пластические формы лица не соответствуют тем, которые необходимо передать гримом, или формам лица актера нужно придать преувеличенный гротесковый вид, то одних выразительных средств живописных приемов грима недостаточно. Иллюзия, создаваемая этими приемами, не имея реальной пластической базы, будет все время нарушаться при ракурсных положениях лица актера, когда отчетливо будут видны его естественные формы.

Кроме того, живописные приемы грима рассчитаны, главным образом, на равномерное освещение сцены, при котором лицо актера выглядит плоским и не имеет резко выраженных теней, выявляющих реальные формы лица. Только при равномерном освещении сцены искусственно нанесенные светотеневые пятна создают иллюзию реальных форм. С изменением же освещения сцены, когда свет концентрирован в одной точке и падает на лицо актера или сверху, или снизу, или сбоку, образуется резкая контрастная светотень, выявляющая реальные формы лица и тем самым разрушающая иллюзию, созданную живописными приемами.

Гротесковую преувеличенность объемных форм лица (например, «орлиный» нос) передать живописными приемами вообще невозможно.

Создание
вид и создать
писных прием
В гриме
ки, которые
мами грима, та
альной объем
по технике раб
жизн, совершен
ными приемам
ческую массу
и т. п. при пак
мые разнообраз
лять орлиный,
толстое; мы мо
наклетить огром
на щеке и т. п.
приемов мы мо
тера и, таким
возможности.

Если это я
объемных при
грима, то, с д
ства, которые
этими приема
невидимой м
форму.

По особен
боты и при
приемы мож
приемы нак
фактуры в

Налепка
отдельных
ской массы
мируется н
Налепки
обходимы
лица, приче
и не имеют
область на
различной

Следовательно, необходимы такие приемы, которыми можно было бы изменить лицо актера в реальном, объемном виде и создать как бы новую пластическую основу для живописных приемов.

В гриме такими приемами являются налепки и наклейки, которые можно назвать «скульптурно-объемными приемами грима», так как в основе их лежат те же принципы реальной объемной передачи предмета, что и в скульптуре, а по технике работы многие приемы, в частности приемы налепок, совершенно тождественны лепке. Скульптурно-объемными приемами, используя различные материалы (пластическую массу при налепках, вату, матерю, латекс-маше и т. п. при наклейках), мы можем придать лицу актера самые разнообразные формы: из курносого носа можно сделать орлиный, худощавое лицо превратить в гротесково-толстое; мы можем приделать длинный, острый подбородок, наклеить огромные уши, сделать шишку на лбу, бородавку на щеке и т. п. Словом, посредством скульптурно-объемных приемов мы можем почти беспредельно изменить лицо актера и, таким образом, придать ему новые выразительные возможности.

Если это является положительной стороной скульптурно-объемных приемов, чрезвычайно расширяющей возможности грима, то, с другой стороны, мы имеем отрицательные свойства, которые выражаются в том, что при злоупотреблении этими приемами, особенно приемами наклейки, становится невидимой мимика лица, и грим принимает маскообразную форму.

По особенностям использования в гриме, по технике работы и принимаемым материалам скульптурно-объемные приемы можно разбить на три группы: приемы налепки, приемы наклейки и приемы использования аппликации и фактуры в гриме.

НАЛЕПКИ

Налепка — это способ реального трехмерного изменения отдельных частей лица с помощью специальной пластической массы (мастика или гумоз), которая налепляется и формируется непосредственно на лице актера.

Налепки используются в гриме в тех случаях, когда необходимы не очень утрированно большие изменения формы лица, причем таких его частей, которые не очень подвижны и не имеют резких изменений при мимике. В связи с этим область налепок ограничена передачей, главным образом, различной формы носов и мелких деталей (бородавка, шиш-

ка), реже наlepки используются для изменения формы подбородка, иногда — уха.

Это ограничение возможностей наleпок зависит от свойств используемого материала — мастики. Мастика в больших количествах слишком тяжела. Налепленная на подвижные части лица мастика при мимике деформируется и теряет приданную ей форму, причем постепенно отлепляется от кожи и может совершенно отвалиться.

Мастика, используемая для наleпок, представляет собой пластическую массу, изготовленную из мыльного пластыря, смешанного с общим тоном (100 ч. мыльного пластыря, 40 ч. краски и 5 ч. воска), или из гумозного пластыря, смешанного с общим тоном.

Аптечный гумозный пластырь изготавливается по следующему рецепту:

Свинцовый пластырь—85 ч.

Канифоль—10 ч.

Терпентин—5 ч.

Рецепт свинцового пластыря, входящего в состав гумоза:

Деревянное масло—10 ч.

Свиное сало очищенное—10 ч.

Окись свинца в виде мельчайшего порошка—10 ч.

Вода в достаточном количестве.

Так как в аптечном гумозном пластыре содержится окись свинца, которая при продолжительном и частом употреблении может вызвать раздражение и воспаление кожи, при изготовлении театрального гумоза пластырная основа делается без окиси свинца.

Существуют и другие варианты и рецепты изготовления мастики для наleпок. Мастика должна обладать следующими качествами: более или менее легко мяться в пальцах, но не быть настолько мягкой, чтобы деформировалась вылепленная форма. В размятом виде мастика должна быть липкой, чтобы могла крепко держаться на коже. И, наконец, окраска ее желательна в светлые цвета, соответствующие общему тону.

В тех случаях, когда мастика очень жестка и тверда, нужно ее перетопить, добавив немного краски. Если мастика слишком мягка, необходимо добавить воск и, чтобы усилить ее липкость, — канифоль.

Техника наleпки носа. Определив на-глаз необходимое количество мастики, следует ее тщательно размять пальцами, чтобы она стала мягкой и липкой, вылепить на пальцах примерно ту форму, которая требуется по заданию, и потом прилепить ее к носу. Можно также размятую мастику прямо переносить на нос и лепить форму непосредственно на лице. Прежде чем переносить мастику на

лицо, необходимо совершенно обезжирить кожу (обычно на-
лепки делаются до накладывания вазелина и общего тона,
так как к жирной коже мастика не будет прилипать). Лепя
форму, необходимо следить за тем, чтобы мастика плотно
присталла к коже, чтобы края были тонкими и незаметно
сливались с поверхностью кожи. В то же время мастика не
должна широко размазываться по лицу, а занимать только
минимально необходимое для данной формы место. Лишняя
мастика с края должна тщательно убираться пальцем, по-
лотенцем или лопаточкой, которую можно вырезать из ручки
кисточки.

Работая над формой ноздрей, необходимо следить, чтобы
мастика не захватывала носогубные складки, так как это
будет стеснять их мимическую работу; и кроме того в этом
месте мастика будет плохо держаться. То же необходимо
учитывать при лепке переносья, где мастика не должна за-
хватывать межбровное пространство.

Когда налечке придана форма, необходимая по данному
заданию, налечка маскируется: на нее накладывается общий
тон и, в дальнейшем, соответствующий грим. Общий тон на
налечку следует накладывать более густо, чем на лицо, но
так, чтобы цвет тона на налечке и на коже лица совпадал.
В запримированном виде налечка не должна быть заметной,
как искусственно приделанная форма, а должна казаться
совершенно естественной формой носа актера.

Вся работа по лепке должна выполняться быстро и уве-
ренно, чтобы размятая мастика не затвердела и не потеряла
своей липкости, в противном случае удовлетворительно сде-
лать налечку будет очень затруднительно.

При разгримировании налечку следует снимать посте-
пенно, отцеляя ее с одного края, так чтобы сразу снять
всю мастику.

Если мастика очень мягка, налечку можно снять ниткой
или согнутой по форме носа шпилькой.

Снятая мастика может быть использована повторно, до
тех пор пока не потеряет своих липких свойств или не ста-
нет слишком темной и грязной от красок. Очень темную по
цвету мастику трудно маскировать, так как она просвечи-
вает через накладываемый общий тон. Плохо прилипающую
мастику можно прилепить, предварительно наклеив на нос
лаком тонкий слой ваты, то есть сделав поверхность кожи
сильно шероховатой.

Подберите эскиз грима, на котором форма носа не соот-
ветствовала бы форме вашего.

Сделайте налечку согласно заданию. Замаскируйте ее, на-
кладывая общий тон, после чего выполните весь грим, ис-

пользуя имеющиеся навыки живописных приемов грима.

Налепка гримируется так же, как если бы это была ваша форма носа.

Практическое выполнение задания — таблица XXVI.

НАКЛЕЙКИ

Наклейки отличаются от налепок тем, что лицо актера изменяется посредством наклеивания специальных объемных деталей, заранее приготовленных из различных материалов (вата, материя, папье-маше и т. п.).

Необходимо различать два момента в работе с наклейками: первый — изготовление наклейки, второй — выполнение грима с уже готовыми наклейками. Последнее особых трудностей не представляет, тогда как техника изготовления наклеек хотя и несложна, но требует некоторого навыка, тем более, что только чисто сделанную наклейку удастся хорошо замаскировать и загримировать.

По технике изготовления наклейки можно разделить на две группы. К первой мы отнесем наклейки, изготавливаемые из ваты, пропитываемой лаком, причем наклейка делается непосредственно на лице актера; к второй — наклейки из материи, из папье-маше и т. п., которые только в готовом виде наклеиваются на лицо актера, изготавливаются же они на болванке, на специальной форме и т. п.

Начнем с рассмотрения основных приемов изготовления наклеек из ваты. Простейший вид наклейки представляет кусок ваты, которой придана, при помощи проклейки ее сверху лаком, определенная форма. В качестве упражнения сделаем наклейку из ваты большого круглого носа (см. табл. XXVII).

Возьмем кусок ваты. Учитывая, что при проклейке вата сильно садится, объем ваты в сухом виде будет несколько больше, чем в законченной наклейке. Вату предварительно примерим на носу и придадим ей пальцами необходимую форму. После этого намажем лаком кожу на том месте, где должна быть наклейка, и приклеим вату. Теперь, работая кистью, следует пропитать лаком всю поверхность ваты и придать требуемую форму наклейке. Проклейку начинать с края наклейки, обращая внимание на то, чтобы края плотно пристали к коже и были тонкими. Когда края проклеены, проклеивается вся остальная поверхность ваты, при этом лак на кисть нужно брать в достаточном количестве, так как иначе вата будет прилипать к сухой кисти, и проклеить форму не удастся. Когда форма лаком проклеена, следует намочить в воде кусочек ваты или тряпочки, действуя ею

как губкой, смочить проклеенную поверхность и, слегка нажимая на нужных местах, придать окончательную форму наклейке.

От соприкосновения воды со спиртовым сандаarachным лаком происходит выделение сандаarachной смолы, так как в воде сандаarach не растворяется. В результате на поверхности ваты образуется тонкая пленка, которая и придает наклейке определенную форму и по которой можно с некоторой осторожностью, чтобы не прорвать, накладывать краски и тримировать.

Сделанная таким образом наклейка будет непрочна. Выклеить сразу из одного куска ваты более сложную форму довольно трудно. Поэтому только что описанный прием изготовления наклейки в своем чистом виде употребляется редко, чаще применяется следующий, несколько усложненный, вариант этого приема.

Поставим своей задачей сделать наклейку носа более сложную по форме: например, острый — орлиный нос с четко обрисованными ноздрями. Такую форму нам не удастся выклеить сразу из одного куска ваты, а придется клеить форму постепенно из отдельных кусочков ваты, как бы наплаивая. Приклеив первый слой ваты, пропитав ее лаком и закрепив его форму, смачивая водой, мы к нему приклеим новый слой ваты, опять проклеим ее лаком и смочим водой, снова приклеим слой ваты, и так слой за слоем до тех пор, пока не получим наклейку необходимой нам величины и формы. Сделанная таким способом наклейка, после того как лак затвердеет, будет очень прочной. Наклеивая вату постепенно, слоями, можно наклейке придать более точную и сложную форму. Но наклейка получается твердой и жесткой, отчего этот способ не может быть использован для изготовления так называемых толщинок, щек и подбородка. В этих случаях наклейки должны быть возможно мягче и эластичнее, чтобы не очень стеснять движения лица. Для этого применяется другой способ, при котором вата не пропитывается лаком, а заключается между двумя слоями марли, причем лаком приклеивается только верхний слой марли, по которому накладывается краска.

Попробуем практически сделать подобного рода наклейки толстых щек (см. табл. XXVIII). Вырежем из марли кружок, который явится основанием наклейки. Приклеим этот кружок марли на щеку несколькими точками лака. Также приклеим к марле необходимое количество ваты, предварительно придав ей необходимую форму по щеке. Вырежем второй кусок марли, который покрывал бы всю вату и был бы на полсантиметра шире. Этой каймой верхняя марлевая

покрышка приклеивается плотно к лицу, после чего вся остальная поверхность ее покрывается лаком, смачивается водой и в дальнейшем гримируется.

При этом способе изготовления наклейка получается достаточно прочной, так как вата заключена между слоями марли, и в то же время достаточно мягкой, так как при проклейке лаком проклеивается только незначительная часть ваты, прилегающая к верхнему слою марли.

Подобным же образом изготавливаются наклейки подбородка.

Иногда подбородок и щеки клеятся вместе, тогда марля вырезается примерно как на табл. ХХІХ; нижний слой плотно прилегает к лицу, верхний несколько больше, соответственно количеству ваты, которую он должен покрыть. Приклеивается к лицу обычно только верхний край толщинки; нижний обычно маскируется воротником костюма, иногда этому способствуют клапаны парика с толщинкой, передающей толстую шею.

Вместо марли при больших толщинках для верхнего слоя часто используется трикотаж.

При выполнении грима с наклейками наибольшее количество времени уходит на их изготовление. Когда наклейки уже готовы, при повторных выполнениях грима, работа значительно облегчается и не отнимает уже такого количества времени. Естественно поэтому желание наклейки приготовить заранее. Когда они несколько затвердеют, их осторожно снимают, подчищают края, форму и т. д. Таким образом к моменту гримировки наклейка уже готова.

Иногда вся работа по изготовлению наклейки ведется на болванке. Такой идеальной болванкой может служить маска, снятая с лица актера, но можно использовать и любую маску или голову, имеющую приблизительно средние нормальные пропорции и размеры. Пользуясь такой болванкой, как лицом актера, можно изготовить наклейки предварительно. Правда, это не исключает некоторой затраты времени на первую подгонку готовых наклеек непосредственно к лицу при выполнении грима.

Рассмотренные нами типы наклеек из ваты, как правило, не изготавливаются на болванке, наоборот, при изготовлении наклеек из материи, папье-маше, резины и т. п. болванка или соответствующая наклейке форма совершенно необходима.

Наклейки из материи могут с успехом заменить тяжелые и довольно неуклюжие, жесткого типа, ваточные наклейки, так как они легки, хорошо маскируются и техника их изготовления довольно проста.

ПРОЦЕСС

Рас
Прежд
данию
посред
маске.
тонкой
мый
должн
рей м
так за
теряя
дыван
для
форм
ром
тягив
широ
и ен
стер
снят
крас
но н
и ок
клей
края

ПРОЦЕСС ИЗГОТОВЛЕНИЯ НОСА ИЗ МАТЕРИИ НА БОЛВАНКЕ



1. Форма из пластилина. 2. Первый слой материи.
3. После второго слоя материи

Рассмотрим технику изготовления носа из материи. Прежде всего необходимо сделать форму требуемого по заданию носа. Для этого, так же как при налешках носа, мы посредством пластилина для лепки или воска лепим нос на маске. Когда форма вылеплена, натягиваем на нее кусочек тонкой материи, лучше всего маркизет или газ (используемый при шитье париков). Выкройка первого слоя материи должна быть несколько меньше, чем наклейка. Снизу у поздней материя имеет одну или две складки, которые нужно так заложить, чтобы они не были заметны. Для этого материя из складок вырезается и, кроме того, складки закладываются там, где будут в дальнейшем вырезаны отверстия для ноздрей. Когда выкройка сделана и материя плотно по форме распределена, она смазывается крахмальным клейстером (можно использовать «фото-клей»), после этого поверх натягивается еще слой материи, у которой края оставляются широкими. Верхний слой материи приклеивается к нижнему и еще раз сверху проклеивается клейстером. Когда клейстер высохнет, следует полученную наклейку осторожно снять с формы, подрезать края, примеряя к носу актера, закрасить — и наклейка готова. Для большей прочности можно нижний слой материи делать из более плотной материи и окраску наклейки делать жидкой масляной краской. Наклейка приклеивается к лицу лаком и держится тонкими краями верхнего слоя материи.

Таким образом, наклейка из материи представляет собой тонкую пластинку, полученную посредством склеивания крахмальным клейстером двух слоев материи, которой придана на болванке та или иная форма.

Циммерман («Das Schminken für Bühne und Film») описывает несколько другой способ изготовления подобных носов. Согласно его указаниям, форма для искусственного носа готовится следующим образом: актер изменяет форму своего носа посредством накладки из гумоза, как обычно при гриме. После этого, с помощью формовой ложки, по образцу тех, что у зубных техников, снимается гипсовая форма с носа актера непосредственно на лице. Формовая ложка представляет собой изготовленную из жести или картона коробочку по величине носа. Края ее подрезаны так, чтобы они плотно прилепали к переносью, щекам и верхней губе. В эту коробочку наливается разведенный (до густоты сметаны) гипс, после чего, опустив голову книзу, измененный уже накладкой нос погружают в гипс, и форма плотно прижимается к лицу. Минут через 10—15 гипс затвердевает, и форму можно снять с лица. Чтобы избежать прилипания гипса к лицу и гумозу, лицо предварительно покрывается вазелином. В изготовленную форму, предварительно покрыв ее жиром, кладут слой тонкой материи (газ, батист, шелк и т. п.); чтобы материя ровно распределилась в форме, ее следует изнутри смазать жидким гуммиарабиком или рыбьим клеем и плотно прижать к форме. Легче и лучше, однако, делать наклейку, натягивая материю на форму. Для этого следует в полученной форме отлить нос из гипса и уже эту модель использовать как болванку. Когда клей высохнет, материя покрывается тремя слоями целлонового лака. (Вместо целлона можно использовать и другие коллоидные составы.) Таким образом, готовый искусственный нос представляет собой как бы тонкую пленку из целлона. Он очень тонок, легок и прочен. Окраска целлонового носа несколько затруднительна, так как краска плохо пристает к гладкой его поверхности. И чтобы краска приставала, необходимо поверхность носа сделать несколько шероховатой посредством наждачной бумаги и окраску производить сухими красками, растирая их с целлоновым лаком. После такой окраски поверхность носа можно подкрашивать по мере надобности и гримом.

Наклейки из папье-маше изготавливаются подобным же образом, причем готовая, вылепленная форма обклеивается несколькими слоями оберточной или газетной бумаги. Бумага наклеивается кусочками, величина их зависит от размера формы. Первый слой бумаги надо мочить только в во-

и. чтобы
длиннее
можно было
делать из тон
из которую
обычно накл
них маскообр
или резинки
Помимо ра
ществуют еще
приготовления
ний.

Наклейки
го использует
блондин), кот
ху ножницам
сухими румя
Этот спо
Я. И. Грими
напр., Стан
Гримилавс
лицо, а пр
года). Под
других скр

Следует
толстых ш
ка». При т
загритиро
очень тру
гримом пр
тер прове
он подкл
Ознак
буйте въ
требует
ответств
клейки.

Проц
тщатель
лицу; к
тоном.
раска и
кой с п
слоем к
замаски

де и, отжав воду, распределить по форме, прижимая пальцами, чтобы получить нужный рельеф. Второй слой и последующие наклеиваются клейстером. Чтобы такую наклейку можно было приклеить к лицу, следует или верхний слой делать из тонкой материи или подклеивать кромку из газа, за которую наклейку можно будет приклеить лаком к лицу. Обычно наклейки из палье-манье изготавливаются очень больших маскообразных размеров; в таких случаях необходимы или резинки или другие способы прикрепления к лицу.

Помимо рассмотренных типов изготовления наклеек существуют еще немецкие резиновые толщинки, но техника их изготовления требует определенных производственных условий.

Наклейки щек могут быть сделаны и из волоса. Для этого используется светлый шерстяной крепе (белый и светлый блондин), который приклеивается лаком, подстригается сверху ножницами по требуемой форме и маскируется пудрой и сухими румянами.

Этот способ наклеивания щек, усовершенствованный Я. И. Гремиславским, был применен им в ряде тримов МХТ (напр., Станиславский — Фамусов и др.). По способу Я. И. Гремиславского крепе не непосредственно наклеивается на лицо, а предварительно густо тамбуруется на газе (как борода). Подобные наклейки очень легки, эластичны и менее других скрадывают мимику лица.

Следует упомянуть еще и о старинном приеме передачи толстых щек — подкладыванием под щеки «полушки яблока». При таком изменении «изнутри» можно их очень легко заgrimировать. Понятно, играть с такой толщинкой во рту очень трудно, хотя я видел исполнение роли с подобным гримом при очень большой словесной нагрузке. Правда, актер провел несколько репетиций, привыкая к вате, которую он подкладывал себе под щеки.

Ознакомившись с техникой выполнения наклеек, попробуйте выполнить грим, который для своего осуществления требует применения различного рода наклеек. Подберите соответствующий эскиз грима, приготовьте необходимые наклейки.

Процесс выполнения такого грима начинается с того, что тщательно подогнанные наклейки приклеиваются лаком к лицу; когда наклейки приклеены, они маскируются общим тоном. Если наклейки еще новые и не выкрашены, то окраска их в нужный тон делается жидкой растопленной краской с помощью кисти. Необходимо при этом следить, чтобы слой краски был равномерный и нетолстый. Когда наклейки замаскированы, грим выполняется как обычно, следует толь-



„Удаление“ зуба

ко учесть, что на наклейках грим необходимо накладывать чисто и точно, без лишних поправок.

В тех случаях, когда наклейки уже закрашены, и грим повторяется несколько раз, краска на наклейках только слегка подправляется в нужных местах, и вся работа заключается в маскировании края наклеек и их подкраске. Снимать наклейки при разгримировании следует осторожно, отлепляя с края, чтобы не помять их форму. После того как наклейка снята, необходимо пальцами расправить помятые места формы и подчистить края. Особенно необходимо следить за тем, чтобы края наклеек были тонкими, только тогда удастся их в дальнейшем чисто приклеить и хорошо замаскировать. Если края наклейки толсты, они маскируются предварительно приклеенным кусочком ваты.

Лак с лица, если он не сходит при обычном разгримировании, можно снять спиртом или одеколоном.

Примерное выполнение грима — таблицы XXIX, XXX.

ПРИЕМЫ ЗАКЛЕЙКИ И ПОДТЯГИВАНИЯ

Приемы заклейки и подтягивания следует отнести к скульптурно-объемным приемам, так как посредством их создаются реальные, а не иллюзорно-живописные изменения формы.

Под заклежкой подразумевается уничтожение какой-нибудь детали или части лица, так, например, заклеиваются брови, глаза, зубы и т.п. Чрезвычайно интересный случай

В гриме использован прием
уничтожения зрачка—«бельмо»



заклеивания носа был использован в опере «Нос» Шостаковича (постановка ленинградского Малого оперного театра). Артист Журавленко так замаскировал свой нос, сравнив его со щеками, что создалось впечатление отсутствия носа. Это впечатление еще подчеркивалось контрастом этого грима с большими, преувеличенными носами других исполнителей.

Брови уничтожаются или посредством замазки, которая получается путем смешивания общего тона с гумозом, или посредством «онгруаза» — специального клея для заклейки бровей. Иногда брови замазываются мылом, после чего накладывается общий тон. Очень густые брови заклеиваются сандаarachным лаком.

Зубы уничтожаются черным спиртовым лаком или темной гримировальной краской, которая накладывается на сухо вытертый зуб и сверху покрывается сандаarachным лаком, чтобы краска не слезла; можно зубы залепить и красным в черный цвет воском или варом.

Заклейка глаза или так называемый «слепой глаз» получается полным заклеиванием глаза куском марли или газа, вырезанным по величине глазной впадины. Пластырь, накладываемый на глаз, подклеивается только по краям, в середине вырезается небольшое отверстие, чтобы актер мог видеть. Вся заклейка маскируется общим тоном и делается соответствующий грим, передающий требуемый характер слепого глаза. Заклейка глаза может быть сделана и кусочком седого крепе, который наклеивается на верхнее веко,

Уничтожение зрачка — бельмо делается так: вырезается кружочек с лашкой из газа по величине зрачка. Этот кружочек приклеивается за лашку к верхнему веку так, чтобы он закрывал зрачок.

Прием подтягивания применяется при передаче курносо-го носа, раскосых глаз и плотно прилегающих ушей.

Курносый нос подтягиванием передается следующим образом. Вырезается полоска, примерно $\frac{1}{2}$ сантиметра шириной, из тонкого газа, употребляемого парикмахерами. Полоска газа приклеивается к концу носа у самой губы; когда полоска приклеится, то, намазав лаком спинку носа, одной рукой поднимают конец носа и придерживают его в таком положении до конца приклейки, а другой рукой, натягивая ленточку, приклеивают ее к косточке носа. Таким образом, конец носа оказывается подтянутым на ленточке и держится благодаря упору ее на костной части носа. Таким же приемом можно укоротить чрезмерно длинный нос.

Раскосый глаз. Такой же ленточкой, приклеенной у наружного угла нижнего века, глаз подтягивается кверху, к височной кости.

Ухо притягивается такой же ленточкой, конец ленточки разрезается вдоль, так чтобы образовались две лашки: одна приклеивается с наружной, другая с задней стороны ушной раковины, концы ленточки от одного и от другого уха завязываются на затылке и прячутся под париком. Притянуть ухо можно и посредством хорошего, липкого гумоза: если кусочек гумоза прилепить сзади уха к коже и потом уши крепко прижать к голове и так некоторое время подержать, то ухо окажется притянутым.

Наоборот, оттопыренное ухо передается тем, что с задней стороны ушной раковины прикрепляется кусочек гумоза, или приклеивается кусочек пробки, или у края парика устанавливается согнутая шпилька, которая своим концом оттопыривает ухо (см. табл. XXXI).

ФАКТУРА И АПЛИКАЦИЯ

В живописи под фактурой понимается характер обработки художником поверхности картины: является ли поверхность гладкой, шероховатой, блестящей, каков характер мазков краски и т. п.

С этими же средствами художественной выразительности, — фактура как обработка поверхности и фактура как использование материала, — мы встречаемся и в гриме. Прежде всего, имеет значение характер живописной раскраски в гриме; наложен ли грим ровно, мягко, «зализанно»,

или широкими
направленно ф
Помимо общ
вает фактура,
может иметь ц
ные детали.
Так, напри
различно, как
дет передавать
Матовос
насыщенных
всего грима. Б
более жирным
пудры намаз
рным. Очень
рой кожи» да
печий супру
выглядит не
прерывно бл
руется зелен
пается расте
блестящей

Различн
шрам, ряби
в гриме, ш
вописный

Ряби

так: рису

то есть, р

характеру

турной пе

прием, и

работал

стах. Так

тоне ноз

рая шеро

как бы

Не б

мами: ил

если нес

хами, и

можно

стригут

1 А.

Klasings

8 п

или широкими определенными пятнами, или мазочками, по направлению формы, или штрихами и т. д.

Помимо общего воздействия на зрителя, которое оказывает фактура, та или иная обработка поверхности в гриме может иметь целью подчеркнуть и какие-нибудь характерные детали.

Так, например, для характеристики кожи вовсе не безразлично, какую поверхность, матовую или блестящую, будет передавать грим.

Матовость кожи передается употреблением слабо насыщенных по цветам красок и сильным запудриванием всего грима. Блестящая, потная или мокрая кожа передается более жирными, жидкими красками. Иногда грим вместо пудры намазывается сверху жидким вазелином или глицерином. Очень интересное описание передачи фактуры «мокрой кожи» дает А. Штейман: «У артиста Никкельман (лягушечий супруг Раутенделейн, «Потонувший колокол») лицо выглядит не только зеленым и лягушкообразным, но и непрерывно блестит от мокроты. С этой целью лицо гримируется зеленой краской, смазывается вазелином и посыпается растертой в порошок слюдой, которая придает эффект блестящей мокроты»¹.

Различные неровности, механические повреждения, шрам, рябины, небритость и т. п. очень часто передаются в гриме, причем передача их может иметь иллюзорно-живописный характер или объемно-фактурный.

Рябины, оспа — живописными приемами передаются так: рисуются кружочки темной краской и высветляются, то есть, рисуются маленькие углубления, соответствующие характеру оспенных ямок. Как пример своеобразной фактурной передачи рябого, оспенного лица можно привести прием, использованный одним актером: он свой грим обработал резиновой губкой, надавливая ею в некоторых местах. Таким образом, наряду с отпечатыванием на общем тоне поздrevатой поверхности губки создавалась и некоторая неровность паложенного общего тона, соответствующая как бы реальной поверхности оспенного лица.

Небритость — можно передать живописными приемами: или соответствующими оттенками синевы на лице, или, если необходимо передать очень сильную небритость, штрихами, изображающими пробивающуюся бороду. Небритость можно передать и материалом — волосом. Для этого мелко стригут волос ножницами, намазывают лаком кожу лица,

¹ А. Steimann, Die Maske des Bühnenkünstlers, стр. 220. Velhagen-Klasings Monatshefte. 1908/1909.

и взяв в щепотку или на толстую сухую кисть стриженный волос, приклеивают к покрытой лаком поверхности кожи. Волос прилипает, создавая полную иллюзию естественной небритости.

Шрам — может быть нарисован или передан склеиванием собственной кожи сандрачным лаком или коллодием. Рубец или рваная рана с неровно сросшейся кожей могут быть переданы наклейкой из ваты или из гумоза с последующей подгримировкой.

Золотой зуб — передается наклейкой лаком золотой фольги. Маскируется свой золотой зуб закраской специальным белым лаком или заклеивкой его сандрачным лаком.

Феерический блеск глаз — передается наклейкой кружков цветной фольги на верхнее веко.

Борода, усы, растительность в их реалистическом виде передаются наклейкой волоса и т. п.

Использование материала в приведенных примерах имеет реалистический характер. Наряду с этим существуют приемы, в которых использование материала носит чисто формальный характер — своеобразного любования разнообразием употребляемых фактур.

Таковы гримы с использованием бархата для бровей, клеенки для волос, розового шелка для румян и т. п. Особенно большое разнообразие материалов находит себе место при изготовлении париков, где вместо волоса используются пенка, трава, нитки, проволока, клеенка, шпагат, мочалка, шерсть и т. п.

Часто различные материалы используются для гротесковой характеристики образа. В одном гриме гротесковый характер подбитого глаза был передан приклеенной яичной скорлупой. В гриме «ведьмы» у арт. Н. М. Навлянского («Искусство грима») глаз передан половинкой шарика от пинг-понга. Здесь грим является уже переходной ступенью к аппликации.

Аппликации называются отдельные детали лица, выклеенные из материи или из папье-маше, или из других материалов и соответственно покрашенные. Обычно же они комбинируются так, что актер может их быстро сменять и тем самым быстро изменять свой внешний вид. Особого совершенства приемы аппликатного грима достигают у актеров-трансформаторов.

В самодеятельном театре (в живой газете) аппликативные гримы были очень распространены и довольно разнообразны, начиная от примитивных повязок на глаз, монюкля, очков, или усов на каркасе, вставленных в нос, вплоть до

АПЛИКАЦИЯ



Грим монголи передан посредством маски — чулка



Полумаска из материи



Глаза, брови нос, усы и борода

сложных комбинаций растительности с выклеенными деталями.

К аппликации можно отнести и чулок, который употребляется в опере, для создания грима негра.

Основное качество приемов аппликации в гриме — это броскость и четкость примитивной характеристики персонажа и возможность быстрой трансформации внешности актера.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ВЛИЯНИЯ

Профессия и условия труда накладывают на человека свой отпечаток, который в некоторых случаях чрезвычайно ярко сказывается на внешности человека.

Профессия может непосредственно влиять на работающих в ней лиц, развивая и совершенствуя некоторые системы и органы (например, путем упражнения развивается мышечная система у лиц тяжелого физического труда). С другой стороны, профессиональные условия могут оказаться вредными и наложить отпечаток на здоровье работающих.

Существующие в определенных профессиях условия труда: температурные и климатические, выделения и отложения обрабатываемых веществ и т. п. создают яркие, отличительные профессиональные признаки, например, изменения цвета кожи.

В одних случаях эти изменения могут быть кратковременными, когда причиной является поверхностное отложение на кожу веществ, с которыми работает данный рабочий (пекарь — мука, столяр — опилки, маляр — краски и т. п.).

В других случаях образуются длительные изменения кожи, принимающие иногда характер профессиональной болезни. Так, сильное изменение пигментации кожи образуется у лиц, работающих на открытом воздухе (землекопы, полевые рабочие, рыбаки, кучера, сторожа и т. п.).

«Пигментация может быть не только сплошная, но и в виде пестрых пятен, похожих на веснушки. При длительных температурных воздействиях на воздухе иногда образуется атрофия или «выветривание кожи», отчего кожа даже у молодых людей приобретает старческий вид. На лице кожа становится желтовато-коричневого цвета, морщинистой, покрытой красными пятнами. Эластичность кожи резко уменьшается. Подкожные вены явственно выступают»¹.

То же, но в более слабой степени, наблюдается у рабочих, подвергающихся воздействию высокой температуры и пара (кузнецы, стекольщики, литейщики, повара, прачки и т. д.).

«Так, у пожилых стеклодувов на коже под скуловыми костями наблюдается интенсивная пигментация — кожа на участке размером больше

¹ М. Опценгейм, Профессиональные болезни кожи.



*В. И. Качалов в роли Анатемы (грим сделан путем
наклейки и наlepки)*

серебряного рубля принимает цвет от темного до красно-коричневого. У них также часто встречаются покраснение носа и щек, опаленные ресницы и волосы. Вследствие недостатка в солнечном свете и свежем воздухе нормальный кожный пигмент исчезает, и кожа становится желтоватой с серым оттенком (горняки, туннельные рабочие)¹.

В условиях капиталистической эксплуатации, при плохих производственных условиях или при примитивном кустарном оборудовании и т. д. наблюдается образование пигментации кожи, вызванное введенными извне веществами.

«Так, у рабочих, занятых на производстве швейнбургской зелени, украшений из перьев для шляп, в обойном производстве и др., кожа ка-

¹ Там же.

жется окрашенной в темно-коричневый цвет. У рабочих, имеющих дело с металлическим или азотнокислым серебром, кожа принимает оттенок от синеватого до темно-синего. Причем сильнее всего окраска выражается на носу и носогубных складках. Зубы при этом окрашиваются в темный коричневато-зеленый цвет»¹.

БОЛЕЗНЬ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПОКРОВЫ КОЖИ ЛИЦА

Определенные болезни имеют свои симптоматические признаки, с которыми в некоторых случаях приходится считаться и в гриме.

Внешне болезнь чаще всего характеризуется чрезмерной бледностью кожи, исхуданием, осунувшимися чертами лица, или в других случаях чрезмерным покраснением кожи, лихорадочным румянцем и т. п.

Так например, ярко выраженную окраску принимает кожа при болезнях печени, особенно при желтухе. Окраска кожи варьирует от желтоватого до желто-шафранного цвета.

Болезни почек имеют ярко выраженный симптом — отек, появляющийся прежде всего на лице, особенно на веках, который придает лицу бледный и одутловатый вид.

При цынке кожа приобретает землистый цвет.

Малокровие, отравление, туберкулез вызывают характерную бледность кожи и т. п.

Особенно резкие изменения организма происходят при нарушениях функций желез внутренней секреции.

Так, уменьшение функции щитовидной железы вызывает кретинизм. Лицо имеет отечный, бледный, тупой вид, характерный своим безжизненным выражением. Брови и ресницы выпадают. При увеличении функции возникает базедова болезнь, характеризующаяся выпячиванием глазных яблок.

Повышение функции мозгового придатка вызывает увеличение конечностей тела, особенно носа и губ. При понижении функции — особая форма ожирения.

Аддиссонова болезнь — результат повышения функции надпочечника. Кожа, особенно на лице и руках, приобретает темный бронзовый оттенок, напоминающий кожу мулатов.

¹ Там же.

2

ЧАСТЬ

ПАРНК

Пари
насто.ль
отождес
гриме»
треблят
так, ка
ством,
мойлов

Пар
тельно
истори
ность,
рактер
Огр
ма ст
роны,
ознак
так
дает
вания

Из
техни
зуюм
чаемо
нику
С

той
ные
глий
спис
пар

I. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ПАРИКА

Парик и наклейки растительности в гриме имеют иногда настолько большое значение, что понятия грим и парик отождествляются. А. П. Ленский в «Записках о мимике и гриме» пишет: «Слова — грим, гримировка — я буду употреблять не в смысле раскрашенного актерского лица, не так, как понимается это слово в руководствах и большинством, а так, как понимали его Садовский, Шумский и Самойлов, — в смысле парика, бороды и усов».

Парик, характер прически, те или иные формы растительности на лице могут чрезвычайно ярко характеризовать историческую эпоху, подчеркнуть классовую принадлежность, а иногда дать и определенную психологическую характеристику человека.

Огромное значение парика в общей композиции грима ставит перед актером необходимость, с одной стороны, изучения истории парика и причесок, с другой — ознакомления с техникой работы театрального парикмахера, так как техника изготовления парика, совершенствуясь, дает и новые более широкие возможности его использования.

Изготовление театральных париков основано на тех же технических приемах, что и изготовление париков, используемых в быту. С употреблением париков в быту мы встречаемся еще в Египте и уже там видим высоко развитую технику их изготовления.

С различными формами парика в театре и с работой театрального парикмахера мы встречаемся в различных исторических эпохи, например, в документах к английским мистериям (XV век) фигурируют уже подробные списки париков для действующих лиц. Так, театральный парикмахер делает парики: богу, ангелам, Адаму, Еве,

змею, а Христос и апостолы надевают парики, представляющие ореол.

Однако, театральный парик примерно до начала XIX века представляет собой довольно грубое, бутафорского типа изделие. Объяснить это можно тем, что в условиях театра, при отдаленности актера от зрителя, не требуется такой тонкости выполнения, как в бытовом парике, поэтому техника изготовления парика упрощалась, и театральный парик был грубым до чрезвычайности. Имела значение очевидно и стоимость парика, так как хороший, тщательно изготовленный бытовой парик стоил довольно дорого. Кроме этого, мало было квалифицированных мастеров в театре, которые понимали бы художественную значимость и ценность парика в создании образа актером.

Для характеристики тех трудностей, которые приходилось преодолевать актеру с париком, можно привести факт из биографии артиста московского Малого театра П. Г. Степанова, относящийся к 1830 году в связи с первой постановкой «Горе от ума» и исполнением им роли князя Тугоуховского.

А. Ярцев в биографическом очерке пишет: «За оригинал для Тугоуховского Степанов выбрал одного из вельмож екатерининского века (князя Юсупова). Изобразить дряхлую развалину было тем труднее для артиста, что сам он едва вышел тогда из юношеского возраста. Не обошлось тут, конечно, без серьезной и кропотливой работы, не исключая заботы и о внешности. Высокие бархатные сапоги, фрак со звездами и высокая мягкая шляпа нашлись в театральном гардеробе, а о парике пришлось хлопотать самому, так как театральный парикмахер был чрезвычайно неискусен. Степанов сам приготовил себе парик из шкурки белого барашка, нарезанной узкими ремешками и склеенной. Он просидел за этой работой два дня»¹.

Техника изготовления театрального парика совершенствуется с момента введения мягкого монтюра как основы, вместо прежней твердой (папье-маше). Это техническое усовершенствование значительно облегчает парик и дает возможность придать ему более естественные формы. Постепенно совершенствуясь, техника изготовления парика в театре в настоящее время достигла большого совершенства. Наряду с этим изменилось и лицо парикмахера в театре. Место прежнего малограмотного ремесленника занял художественно-образованный, высоко-культурный мастер-гример, ставший помощником актера в осуществлении его замыслов не только в смысле парика, но и всего грима. В некоторых случаях этот бывший парикмахер становится творческим

¹ Ежегодник импер. театров 1896—1897 г., приложение, кн. 1.

лицом, художником, создающим грим спектакля. Как на пример такого художника следует указать на Я. И. Гремиславского (в МХТ), который своей творческой работой придал гримерно-парикмахерскому цеху в театре новое значение и право быть не только техническим исполнителем, но и активным творческим участником в создании спектакля.

В современном театре над гримом работают актер, создающий свой грим в процессе творческой работы над ролью, и гример. Совершенно естественно, что эта работа должна находиться в полной согласованности, чтобы быть вполне творчески продуктивной. Для этого необходимо со стороны гримера знание как общих установок спектакля, так и творческих замыслов актера по созданию образа, а со стороны актера необходимы учет и знание технических и творческих возможностей гримерно-парикмахерского цеха.

Творческие возможности гримерно-парикмахерского цеха в театрах весьма разнообразны, но технические основы работы в общем более или менее одинаковы. Ознакомлением с техникой изготовления парика мы и начнем наше изучение парика и его выразительных возможностей в гриме.

II. ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПАРИКА

Каждый парик имеет свой особый индивидуальный облик, который создается на основе конкретного задания.

Актеру необходимо учитывать, что в законченный парик можно вносить только очень небольшие изменения, а иногда изменить характер парика без сложных переделок вообще невозможно. Так, если парик немного велик, его можно ушить, но сильно ушитый парик обычно плохо сидит на голове; если парик мал или мелок — изменить это невозможно, как невозможно изменить иногда цвет и длину волос. Характер прически до некоторой степени можно изменить; наибольшие возможности в этом отношении имеют женские парики, но, например, парик ежиком никак изменить нельзя (разве только состричь волосы).

Таким образом характер парика надо продумать заранее во всех деталях, и задание должно быть совершенно точным.

Знакомясь с процессом изготовления парика, мы увидим, что на основе данного задания общая конструкция парика принимает свои характерные особенности, в соответствии с чем применяются те или иные технические приемы работы. Индивидуальные особенности парика начинают определяться уже с момента снятия мерки с головы актера.



Болванка для парика

СНИМАНИЕ МЕРКИ

Размер головы определяется следующими измерениями головы актера.

1) Размер головы крутом (средний — 57 см). 2) От начала роста волос на шее, через голову, до конца роста волос на лбу. К полученному размеру прибавляется $1\frac{1}{2}$ см, если парик делается без лба (средний размер $34\frac{1}{2}$ см). 3) От уха, через теменную кость; от полученного размера отнимается $1\frac{1}{2}$ см, чтобы край парика не резал ухо (средний размер 29,5—28,5 см). 4) Через лоб до височной кости. 5) Ширина шеи (средний — 14 см).

Эти размеры откладываются на болванке, и по ним изготавливается основа, так называемый монтюр парика.

БОЛВАНКА

Болванка представляет собой деревянный обрубок (липовый или березовый) длиною около 25 см, которому приданы размеры и формы головы. Так как величина головы может быть различной, то в распоряжении парикмахера имеются болванки различных размеров.

ИЗГОТОВЛ
Д.Л.
„Накол

Болв
головы
Пом
бород,
бородка
рого он

Ши
ты, яв
Пр
штиф
тягив
сти л
поше
Э
и пр
бора
рика
сти,
тяги
обра
лов
сп
ты

ИЗГОТОВЛЕНИЕ МОНТЮРА ДЛЯ ПАРИКА

„Наколотка“ ленты



Болванка подбирается по первому круговому размеру головы актера.

Помимо болванок для париков имеются болванки для бород, которые обточены по форме нижней челюсти и подбородка. Болванка снизу имеет отверстие, посредством которого она может быть посажена на стойку.

МОНТЮР

Шитье монтюра парика начинается с натягивания ленты, являющейся как бы каркасом будущего парика.

Прежде всего натягивается, прикрепляясь к болванке штифтами, лента, охватывающая монтюр крутом. Потом натягивается лента по контуру височных частей и лобной части монтюра, дальше затылочные части и, наконец, ленты поперек и вдоль монтюра.

Это расположение ленты характерно для париков без лба и пробора. Если парик будет иметь пробор, то на месте пробора натягивается лента своеобразным зигзагом. Монтюр парика со лбом имеет некоторые видоизменения в лобной части, где лента отсутствует. Следует отметить, что схема натягивания ленты может изменяться самым разнообразным образом в зависимости от характера парика и тех материалов, из которых шьется в дальнейшем монтюр.

Натянутая и прикрепленная к болванке штифтами лента сшивается нитками, после чего лишние внутренние штифты вытаскиваются, остаются только наружные.

Когда лента сшита, на височные и на затылочные части натягиваются кусочки тюля, которые пришиваются к ленте. На этих местах устанавливаются пружинки.

Пружинки — тонкие стальные пластинки. Обычно используются для этой цели сломанные пружины от часовых механизмов. Концы их обтачиваются, затем концы пружинки смазывают спиртным лаком и обматывают тонким слоем ваты, а вся пружинка обшивается материей. Приготовленные таким образом пружинки пришиваются на височных частях и на затылочной части, а в дамских париках еще и спереди у пробора. Назначение пружинки в том, чтобы прижимать края парика к голове.

Следующий процесс — натягивание тюля. Тюль для париков употребляется крупный и прочный, так называемый «корсетный». Тюль, а также и лента для монтюра предварительно окрашиваются соответственно цвету волос парика, тюль, кроме того, сильно крахмалится. Перед натягиванием тюль смачивается водой. Натянутый и прикрепленный на штифтах тюль сначала пришивается по внутренним краям ленты, а потом по наружному краю ленты, причем края постепенно подрезаются и загибаются.

Очень часто монтюр делается не из одного тюля. Так, передняя часть — лоб — часто делается из материи (нансук, сатин, коленкор), из трикотажа (лысые парики) или из замши. Вместо тюля можно употреблять также трико или шелковый газ.

Материал для лба предварительно окрашивается в те-



Готовый монтюр

ЖЕСТКИЕ КЛЕЕННЫЕ ПАРИКИ



Цирковой парик с „трюком“ (клееный монтюр с пробкой)

лесный цвет, мочится в воде и натягивается, после того как пришит к ленте тюль затылочной части монтюра.

Натягивание лба требует большого искусства. Лоб должен быть плотно натянут, нужно избежать образования складок. Лобная часть материи должна кончаться кромкой ткани, которая должна быть достаточно прочной и тонкой, чтобы при гриме ее легко можно было замаскировать.

В некоторых случаях посредством парика изменяется форма черепа. Монтюр тогда делается жесткий, клееный, соответствующей формы.



Грим актера с использованием
клееного парика

При изготовлении жесткого клееного монтюра болванке предварительно посредством гипса придается нужная форма. Ленточный каркас охватывает только височные и затылочную части, где нашивается тюль и пружинки, как обычно, весь же остальной монтюр делается из проклеенной рядами материи.

Материя сначала натягивается и пришивается к ленте, как обычно, после чего она проклеивается крепким клейстером, и поверх нее приклеивается еще несколько слоев материи или бумаги. Полученная форма покрывается сверху материей, которая является наружной поверхностью монтюра.

В простейших случаях вместо проклейки между нижней и верхней материей зашивается вата, придающая требуемую форму монтюру (болванка при этом не изменяется).

Из других вариантов изготовления монтюра следует указать на монтюры, сделанные из замши, которая наиболее ровно и гладко передает характер большой лысины; монтюры с толщиной для шеи; монтюры, к которым пришит провололочный каркас (женские пудренные парики XVIII века).

Чрезвычайно разнообразны монтюры трюковых париков цирковых клоунов: парик «со слезами», парик с пробкой, в которую можно воткнуть нож или топор, парик с поднимающимися волосами, парик с вырастающей шишкой и т. п.

Изготовление монтюра для усов и бакенбард очень простое. Вырезается из бумаги выкройка соответственно форме и величине усов или бакенбард. Выкройка наклеивается на бородную или паричную болванку, поверх ее натягивается тюль, к которому по просвечивающему контуру выкройки прикрепляется волос. Тюль для бород, бакенбард и усов берется более тонкий и густой, окрашивается в темный цвет и

ПРОЦЕСС ИЗГОТОВЛЕНИЯ УСОВ

Выкройки для усов



подкрахмаливается. Усы очень часто делаются на газе. При изготовлении бороды на бородной болванке чертится контур, в соответствии с которым натягивается тюль. Складки тюля закладываются в нижней части (под подбородком) и зашиваются. Когда борода делается очень большой, для прочности тюль обшивают ниткой по контуру, а иногда под тюлем пропускается лента.

Апликатные бороды, усы, бакенбарды держатся на лице при помощи различных систем каркаса, который пришивается к мантиюру.

Когда мантиюр изготовлен, наступает следующий этап работы — прикрепление волоса.

ВОЛОСЫ

В зависимости от характера парика, театральный парикмахер использует различные сорта волос. Значение имеют цвет, длина, жесткость и прочность волоса.

По своим характерным признакам волоса разделяются на сорта:

1. Русский волос — разных оттенков цвета от светло-русого до темного шатена.

2. Кавказский черный, — на свет несколько рыжеватого оттенка, очевидно, от следов окраски «басмой» или «хной», распространенными на Востоке.

3. Китайский черный, — непрочный, трудно расчесывать, так как концы волоса секутся.

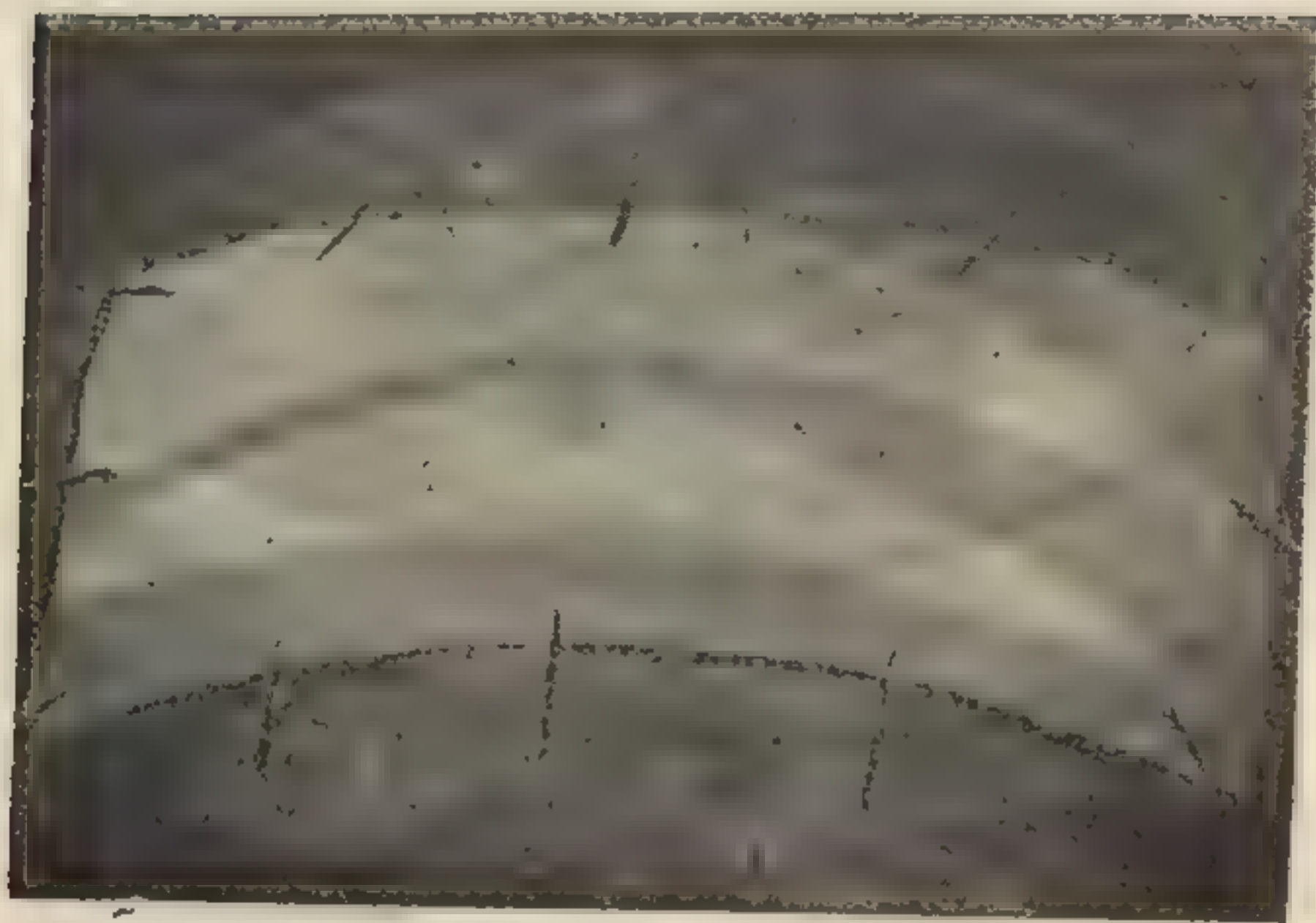
4. Японский черный, — очень прочный.

5. Итальянский — имеет естественную завитость.

6. Буйвол полужесткий — имеет мелкую завитость; используется главным образом белый по цвету.

7. Конский — самый жесткий сорт волос.

8. Козья шерсть — мягкий прямой.



Натянут газ

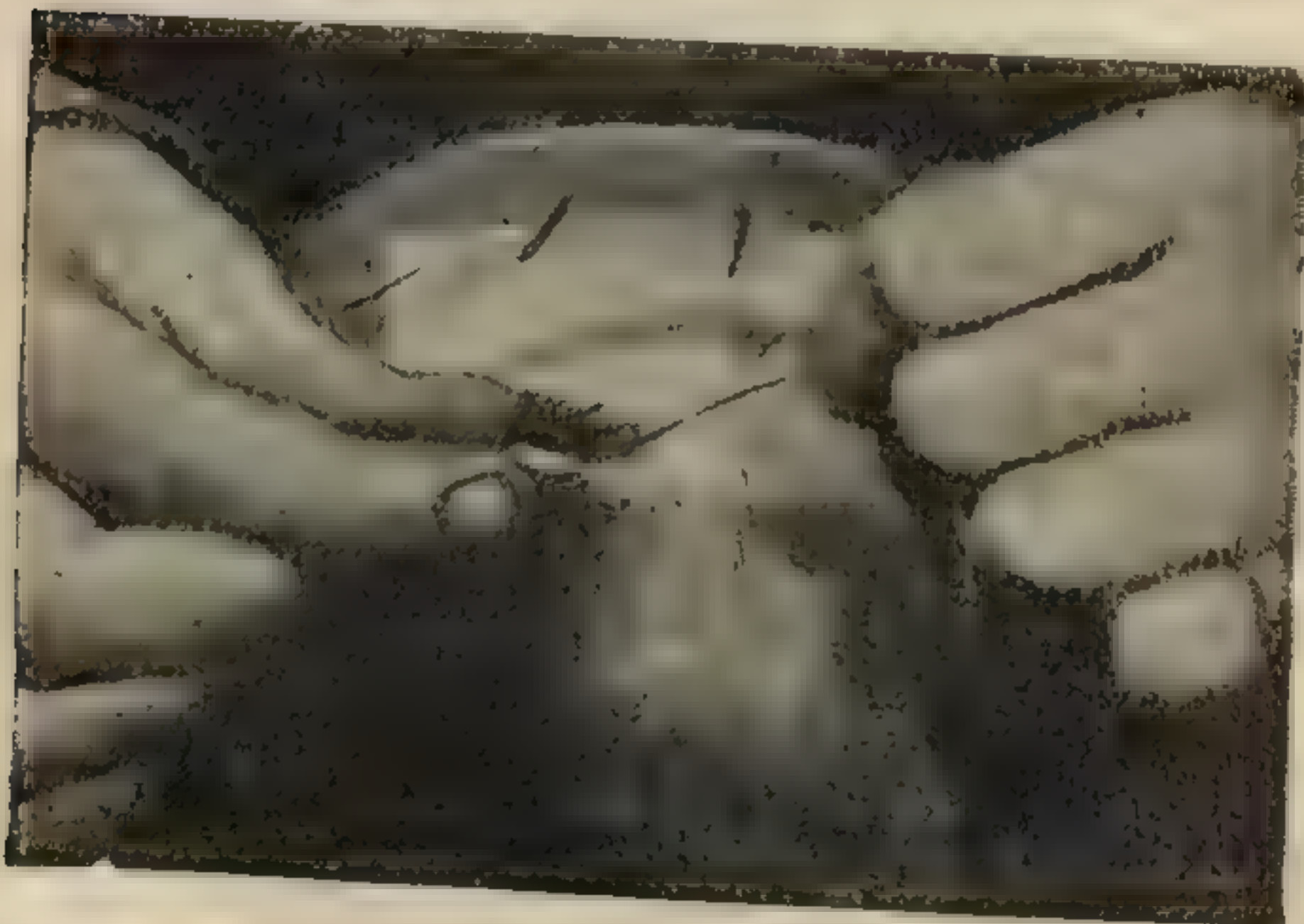
9. Ангорская шерсть, — пушистый, самый мягкий; чаще всего используется белый цвет.

Прежде чем поступить в работу, волос проходит некоторые стадии предварительной обработки. Волос отмачивается в щелочной воде, моется. Чистый волос расчесывается на особой гребенке, «карде», и сортируется по длине.

При всех операциях обработки волоса необходимо следить, чтобы не спутались головки и концы волос, так как парик, сделанный из таких спутанных волос, очень трудно будет расчесать, и он не будет иметь той естественной расцветки, которая образуется благодаря тому, что концы волос всегда светлее головок.

Очень часто необходимо изменить цвет волос, это достигается травлением и окрашиванием.

Травление применяется тогда, когда необходимо получить более светлые цвета (светлый блондин), реже встречающиеся в натуральном виде. Некоторого осветления волос можно достигнуть при помощи обычной 3% перекиси водорода. Для этого 3% перекись водорода смешивается с на-



Тамбуровка усов:

*Расчесывание
волос на карде*



шатырным спиртом в соотношении: 3 ч. перекиси водорода, 1 ч. нашатырного спирта; или можно использовать рецепт, по которому приготавливается вода «блонд», — нашатырь в порошке 2 ч., разведенная соляная кислота 2 ч., перекись водорода 3% — 96 ч.

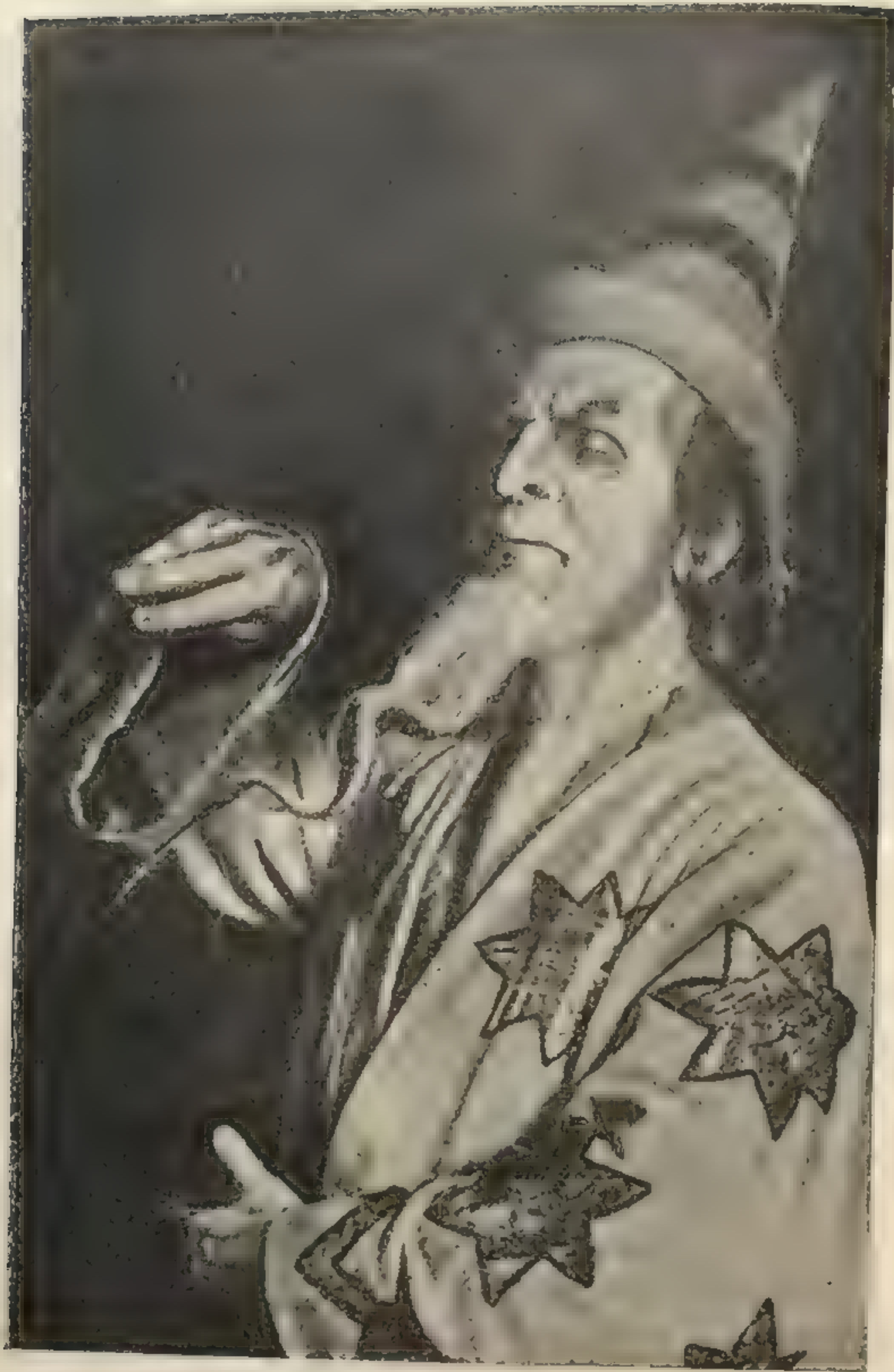
Если необходимо сильное травление волоса, то используется концентрированная перекись водорода — пергидроль 20—30%, которая смешивается в следующих пропорциях: пергидроль 150—200 куб. см, нашатырный спирт 100 куб. см, вода 250 куб. см.

При травлении необходимо следить, чтобы волос не перегорел.

Окраской волосу придаются самые разнообразные цвета. Раньше окраска волос представляла довольно сложный химический процесс, так например, черные цвета получались посредством чернильных орешков и железного купороса, оттенки шатен — пирогалловой кислотой с железным купоросом. В настоящее время окраска волос производится анилиновыми красками на основе того же принципа, что и при окраске материй. Кипятится вода, в которую всыпается краска до получения нужного цвета. Чисто вымытый волос опускается в краску и кипятится до получения необходимого цвета.

Цвет окрашенных волос зависит от количества краски и от времени, в течение которого волос окрашивается. После окраски волос тщательно промывается сначала в мыльной, а потом в чистой воде и после просушки поступает в работу. Кроме анилиновых красок иногда для окраски волос употребляются и растительные красящие вещества, как например «хна» (измельченные в порошок листья кустарника «лавзония инфмис») и «ренг» (измельченные в порошок листья индиго).

Для получения рыжевато-красных оттенков используется одна «хна», для темных оттенков — смесь «хна» и «репта» в различных пропорциях. Некоторое изменение оттенков



*„Любовь к трем апельсинам“
 Маг Челий — арт. Журавленко
 (Борода сделана из волос и тонкой проволоки,
 благодаря этому она принимает различные
 „заколдованные“ формы).*

цвета волос можно получить смешиванием волоса различных цветов на карде (так получаются, например, волосы с проседью, рыжеватый блондин и т. д.).

Вместо волос для производства париков используются другие материалы: нитки, бечевки, проволока, пакля, кобосовые волокна, шелк, вата и т. п. Употребление подобных материалов имеет место тогда, когда парик должен иметь особый резко выраженный характер, который обычная фактура волос не может передать.



Парик, сделанный из веревки вместо волос

ПРИКРЕПЛЕНИЕ ВОЛОС К МОНТЮРУ

Волос к монтюру прикрепляется двумя способами: посредством тамбуровки — продертывания волоса крючком — и посредством нашивки треса.

ТРЕС И КРЕПЕ

Трес и крепе — два полуфабриката, которые нельзя смешивать.

Трес представляет собой волос, своими головками заплетенный между тремя нитками, причем концы волос свисают как бы в виде длинной бахромы.

Используется трес для париков, кос, локонов, реже для очень длинных бород.

Крепе — волос, заплетенный между двумя нитками как бы в косичку. Крепится волос для того, чтобы сделать его мелкозавивающимся. Используется крепе для тамбуровки усов, бород, бакенбард, а также для непосредственной наклейки растительности на лицо.

Трес и крепе изготавливаются на особом станке — «трес-банк», который представляет собой доску с двумя отверстиями, куда вставляются две стойки с кольшками. В стойке с левой стороны один, в стойке с правой стороны три кольшка.

При плетении крепе на два крайних кольшка правой стойки наматывается тонкая бечевка, а концы бечевки закрепляются у кольшка налево, таким образом от стойки к стойке натянуты две нити.

При плетении треса на всех трех кольшках справа наматываются нитки и на тресбанке протягиваются три нити.



*Крепе и трес
Крепе (сверху) и трес (внизу)*

На изготовление крепе идут вычески волос, которые сортируются по цветам, расчесываются и складываются по длине. Приготовленные волосы укладываются на карду и прикрываются сверху добавочной кардой, для крепе вытягивается из карды пучок волос примерно с карандаш толщиной. Этот пучок накладывается между нитками так, что верхний короткий конец пучка волос (головки) закрывает верхнюю нить, концы же волос проходят под нижней нитью. Волос зажимается большим и указательным пальцами левой руки.

Плетение начинается с того, что указательный и большой пальцы правой руки просовываются между нитками, захватывают головки волос и протягивают их между нитками, головки присоединяются к концам, и весь пучок загибается вокруг нижней нити движением назад и кверху, после этого правой рукой снова пучок вытягивается между нитками впе-

ред и к
в виде вос
Когда
закладыв
остатку
ются кра
Сплет
нил зав
сушки
Трес
изготовл
два, тре
товлени
При
вытягив
трес, те
Выт
между
головки
ступая
работы
вой ру
Тр
тельни
средн

ред и кверху и т. д. Пучок волос заплетается вокруг нитей в виде восьмерок.

Когда пучок волос подходит к концу, то новый пучок закладывается также между нитями и присоединяется к остатку предыдущего. Заплетенные петли волос туго сбиваются краем большого пальца влево.

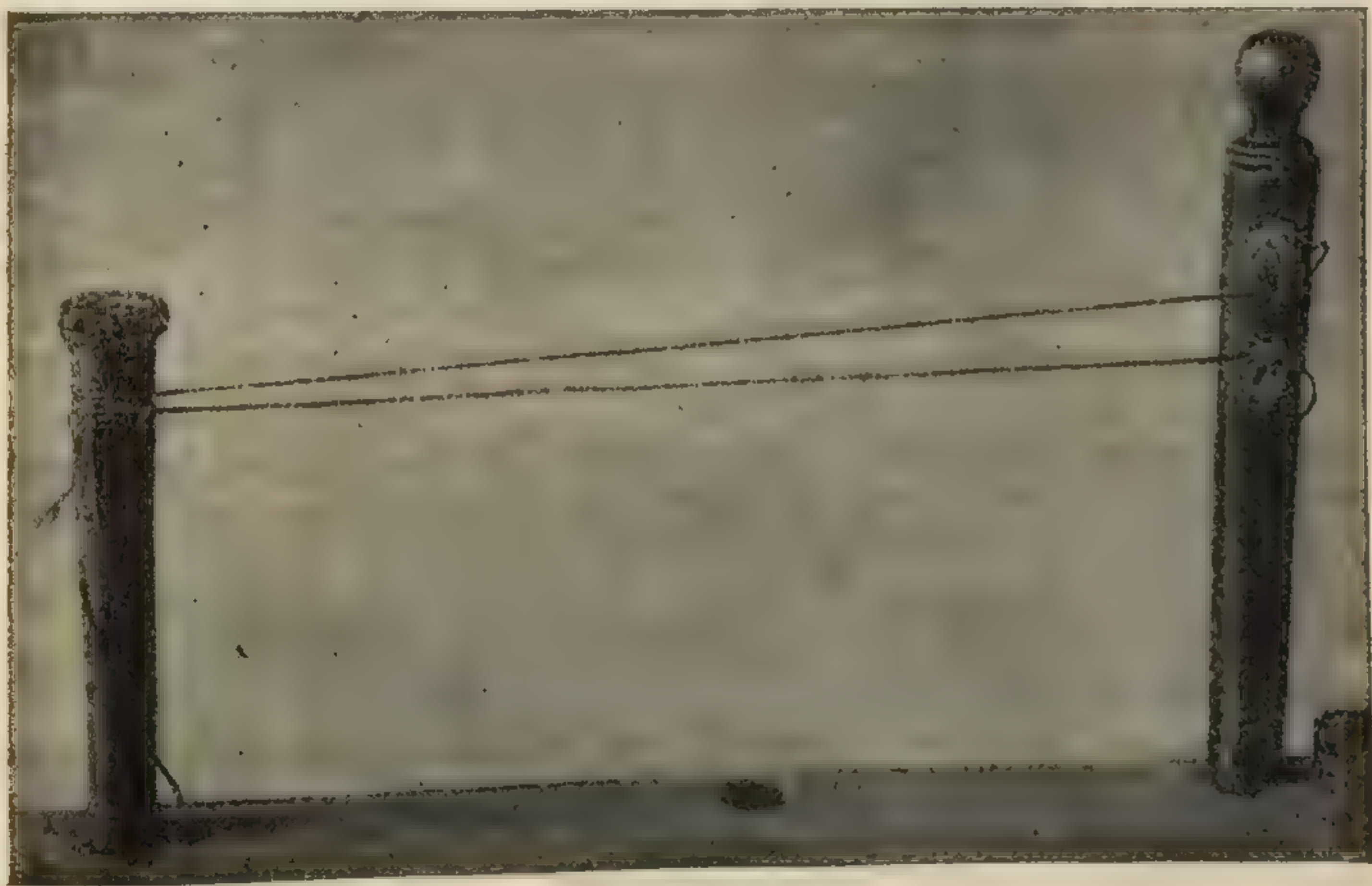
Сплетенное крепе припекают утюгом, чтобы волос сохранил завивку, или (что лучше) крепе кипятят в воде; после сушки волос может поступить в работу.

Трес плетется более сложно и разнообразнее. Так, при изготовлении театральных париков трес плетется в один, два, три оборота. Трес в один и в два оборота идет на изготовление кос и локонов, трес в три оборота — для париков.

Приготовленный волос закладывается в карду, из которой вытягивается тонкими пучками; чем тоньше должен быть трес, тем меньше берется волосков.

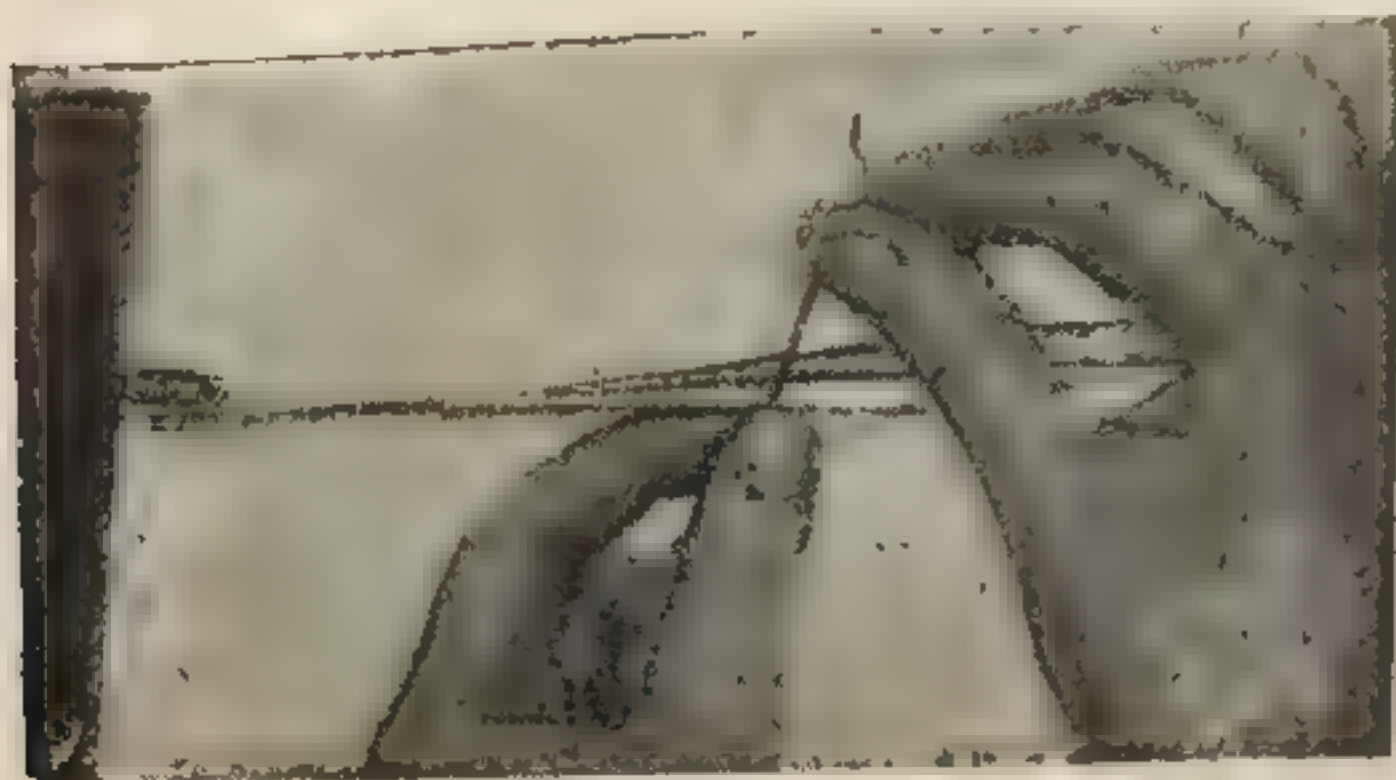
Вытянутые волосы своими головками закладываются между нижней и средней нитями так, чтобы короткий конец головки волоса закрывал среднюю и верхнюю нити, выступая над ними сантиметра на три. Волос и нити во время работы зажимаются большим и указательным пальцами левой руки.

Трес в один оборот. Первое движение: большой и указательный пальцы правой руки просовывают между верхней и средней нитями, захватывая головки заложенных волос, про-

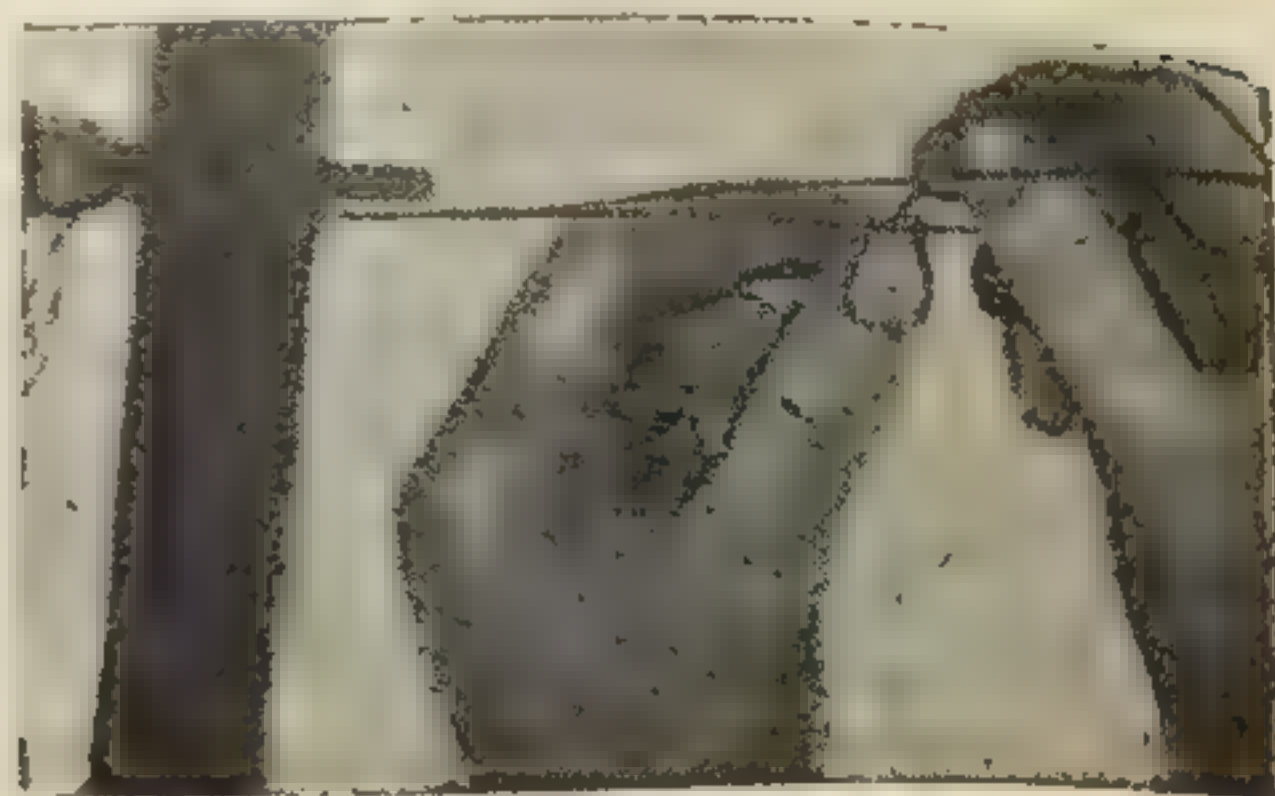


Тресбанк

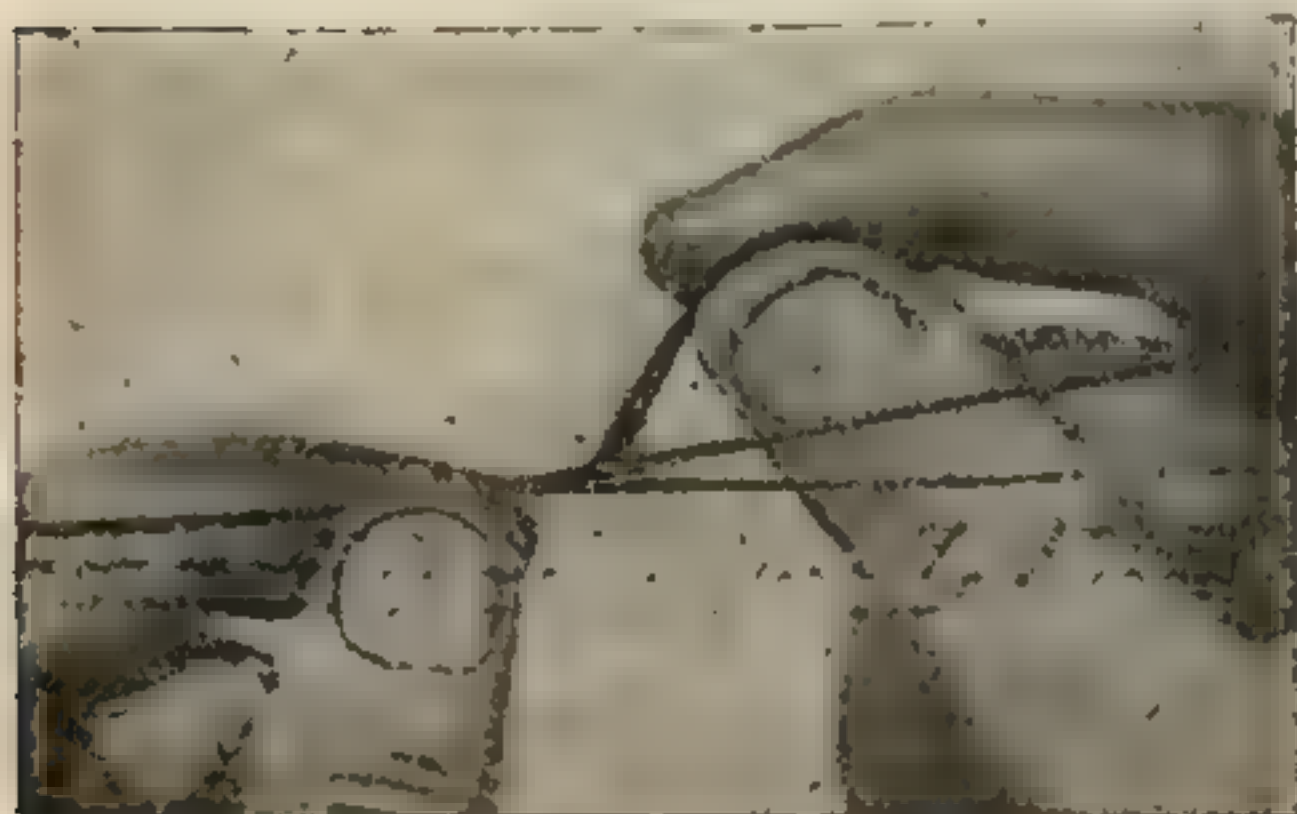
ПРИЕМЫ ПЛЕТЕНИЯ ТРЕСА



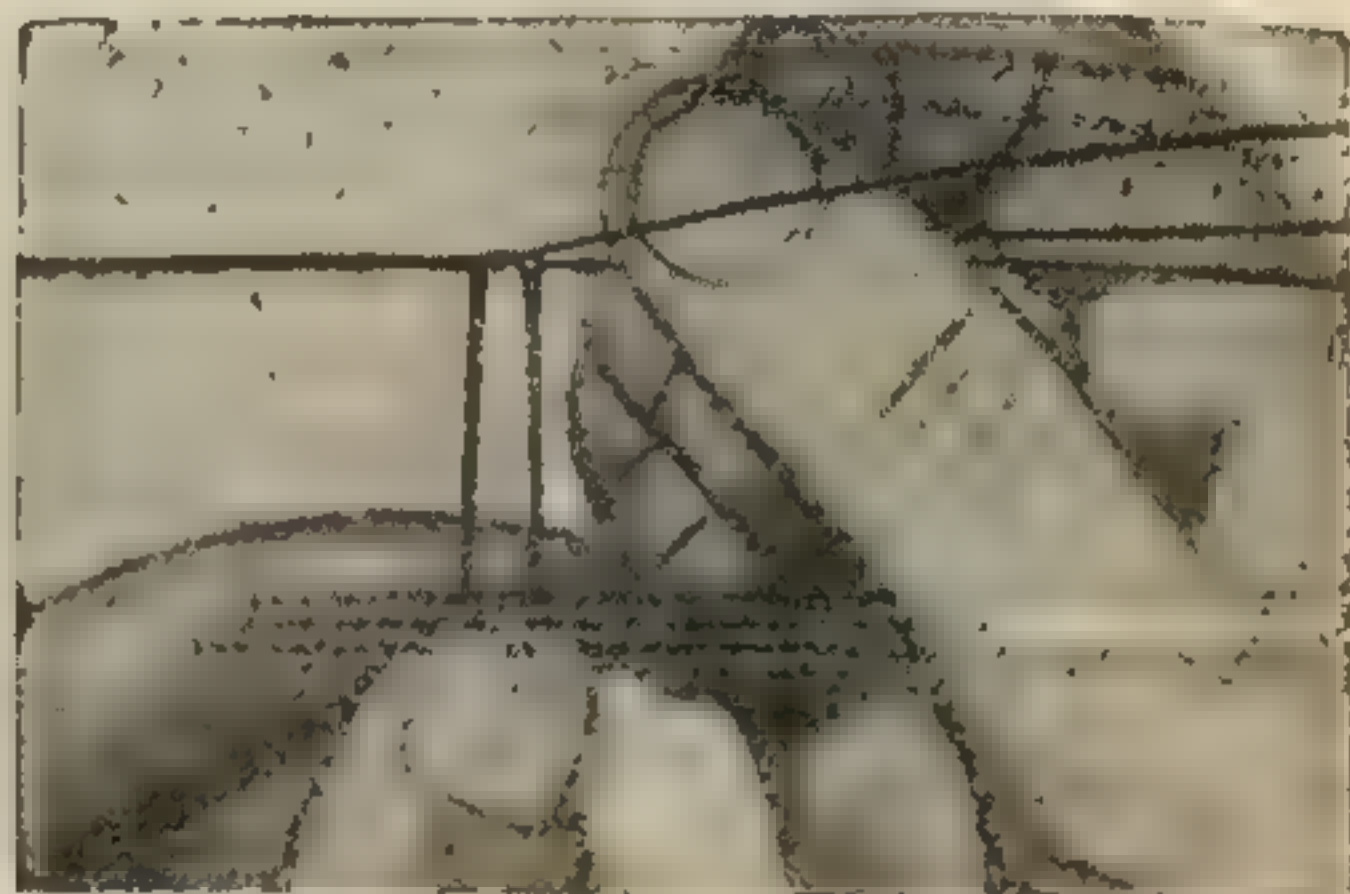
1. Закладывание волос



2. I оборот



3. II оборот



4. III оборот



5. Закрепление



6. Закрепление

тягивают их между нитями вперед, вниз и назад под нижнюю нить. При этом верхняя нить оказывается открытой, а средняя и нижняя закрыты волосом.

Второе движение: пальцы вновь просовываются между верхней и средней нитями и протаскивают головки волос вперед и кверху.

Третье движение: указательный и большой пальцы правой руки просовываются снизу между нитями так, что нижняя и верхняя нити оказываются оттянутыми вперед, а средняя нить назад. Головки волоса протаскиваются между нитями вниз, при этом от волоса открыта верхняя и нижняя

нити, а средняя закрыта. После этого, захватив пальцами левой руки свисающие вниз оба конца волос и подтягивая их книзу, движением большого пальца правой руки все плетение туго сбивают налево.

Тот же процесс в три счета движения повторяется сначала с каждой новой заложенной прядкой волос.

Плетение треса в два оборота состоит из тех же движений, но только первые два повторяются дважды, после чего следует третье движение, так называемое закрепление волоса. Всего таким образом счетов движения — пять.

Трес в три оборота плетется повторением первых двух движений трижды, после чего волос закрепляется. Всего счетов движения — семь. Следует указать еще на один вариант изготовления треса, при котором головки волоса отделяются, а не висят в одной плоскости с концами волос.

Чтобы получить такой трес, головки волос закладываются в тресбанку не между нижней и средней нитками, а между средней и верхней нитками; дальнейшее плетение остается без изменений.

Так изготавливается часто трес в 1—2 оборота для кос.

Трес в один оборот употребляется для второй части кос и локонов (5 см от начала), трес в два оборота — для основной части кос, трес в три оборота для париков. Готового треса на парик идет около 4 метров (нашивается на монтюр рядами, следующими один над другим на известном расстоянии в зависимости от необходимой густоты волос). Нашивка треса начинается снизу затылочной части парика. Когда затылок зашит, трес нашивается на височных частях и наконец спереди, направляясь вокруг монтюра концентрическими суживающимися кругами к маковке, где нашивка треса заканчивается. Этим способом нашивается трес на так называемом «пейзанском парике» без пробора. Если парик будет иметь пробор, то нашивка треса в зависимости от места пробора несколько видоизменяется, а именно оставляется место для пробора, который тамбуруется крючком, точно также и самая маковка в пейзанском парике заканчивается тамбуровкой.

ПРИКРЕПЛЕНИЕ ВОЛОС ТАМБУРОВКОЙ

Процесс следующий. Вытянутая из карды прядка волос сгибается у головок пополам и в виде петли зажимается в левой руке. Правой рукой крючок прокалывается сквозь ткань монтюра. На крючок накидывается петля волос. Если теперь оттянуть несколько левую руку назад, то от прядки волос отделится несколько волосков, зацепивших-



ся за крючок. Не отпуская левой рукой концы волос, правой продергивают крючок с зацепившимися волосками сквозь ткань монтюра. Теперь остается продеть концы волосков в петельку за проколом, чтобы образовался затягивающийся узелок. Для этого крючок подается несколько вперед, чтобы поворотом его захватить волосы за проколом; захватив их, проводят сквозь петлю, а левая рука при этом постепенно отпускает концы волосков. Образовавшийся узелок крепко затягивается. Прикрепление волос к монтюру обычно представляет комбинацию обоих приемов: затылочная часть зашивается тресом, передняя тамбуруется (так сделаны почти все мужские парики). В женских париках чаще всего встречается тамбуровка только пробора, остальной волос — нашитый трес. Иногда тамбуруется парик весь целиком (например, мужские парики, стриженные под машинку).

При шитье парика огромное значение имеет правильное распределение волос, более густая или более редкая нашивка треса и тамбуровки, а также передача направления роста волос.

Обычно на парике волосы расположены более густо по краям и на маковке, распределяясь от нее во все стороны.

Усы тамбуруются более густо на концах, давая направление волосу вниз и в стороны. Тамбуровка бороды начинается от середины подбородка, тамбуруется сначала нижнеподбородочная часть, потом верхняя и, наконец, щечные части; на последних придается волосу направление вниз и в стороны — к щекам («зачесы»).

Когда волосы к монтюру прикреплены, парик расчесывается, утюжится, стрижется соответственно характеру прически, завивается, причесывается, и парик готов.

Помимо парика изготавливаются и отдельные детали его, которые используются дополнительно к парику или присоединяются к естественным волосам актера.

Таковы накладки, косы, локоны, височки, пробор и т. п.

Накладка представляет как бы переднюю часть парика. Монтюр ее делается следующим образом: наколачивается лента по форме необходимой накладки, к которой пришивается тюль или газ. Этот монтюр тамбуруется волосом по характеру прически.

Косы изготавливаются из толстого треса в один или два оборота. Трес накручивается на крепкую тесемку, длина тесьмы берется в зависимости от необходимой длины косы.



*Косы, изготовленные
из толстого
треса*

У основания косы пришивается петелька («замочек»), посредством которой коса прикрепляется к парику или к волосам актрисы.

Локоны представляют собой трес, спитый несколькими рядами или в виде сетки.

Височки и пробор, обычно седые, тамбуруются на газе из ангорской шерсти. Приклеиваются к височным частям головы и у пробора, чтобы придать естественным волосам актера поседевший вид.

III. ВЫПОЛНЕНИЕ ГРИМА С ПАРИКОМ И НАКЛЕЙКАМИ ИЗ ВОЛОС

Выполнение грима, в котором используются парик и наклейки из волос, требует некоторых навыков в обращении с изделиями театрального парикмахера.

Обычно в театре на обязанности театрального парикмахера лежит помощь актеру в выполнении подобных гримов: театральный парикмахер надевает парик, приклеивает бороду, усы и другие наклейки.

Но все это актер должен уметь делать и самостоятельно.

Готовый, причесанный и притотовленный к спектаклю парик надевается на голову так: парик берется двумя руками за височные части и надевается на лоб. После этого одной рукой придерживая лоб, другой рукой натягивают парик на затылок до тех пор, пока он плотно не ляжет на голову. При этом необходимо следить, чтобы сзади парик покрывал волосы актера, а впереди линия лба занимала установленное место и чтобы монтюр плотно облегал лоб.

Если парик велик и монтюр не прилегает ко лбу, следует определить, насколько велик, снять его с головы, ушить сзади в одном или нескольких местах.

Женские парики обычно затягиваются шпилькой, а иногда на задней части монтюра пришивается резинка, которая несколько стягивает парик.

Когда парик падет, лаком подклеиваются височные части, а в тех случаях, когда парик без лба и оканчивается спереди каемкой из газа, подклеивается лаком и лобная часть.

Совершенно лысые парики требуют иногда подклейки сзади на шее.

Парик со лбом по линии лба обычно не подклеивается, а только маскируется общим тоном, чтобы рубец парика не был виден зрителю. В некоторых случаях, когда рубец парика очень грубый, линия лба маскируется сначала наклеиванием полоски из газа, а потом уже закраской общим тоном.

Приемы надевания женского парика те же самые; также подклеиваются височные части, а иногда и на лбу у пробора. Кроме того, весь парик укрепляется на голове посредством шпилек.

В тех случаях, когда прическа сложная, когда требуется подклейка и использование локонов и т. п., работа выполняется с помощью другого лица.

Растительность — бородка, усы, бакенбарды, брови и т. п. — может быть или заранее изготовлена театральным парикмахером (тамбурованная на газе и на тюле) или наклеена непосредственно на лицо актера.

Наклейка готовых усов, бровей, бород не сложна. Для этого следует лаком намазать кожу лица на том месте, где будет наклейка, приложить ее и прижать полотенцем, чтобы она приклеилась. Когда лак подсохнет и наклейка крепко укрепится на лице, ее слегка расчесывают гребенкой, расправляя случайно слипшиеся от лака волоски. Несколько сложнее наклейка бакенбард и больших бород, так как при наклеивании необходимо сделать гребешком начес на щеки, чтобы создать впечатление, будто волосы постепенно растут из щеки.

Более сложно наклеивание растительности непосредственно на лицо актера из волос — креше.

Из длинной тонкой косички креше волос освобождается и вытягивается. Пряди волос раскручиваются и расчесываются до тех пор, пока прядь не примет вид пучка свободно вьющихся волос.

Волосу, обычно пальцами, в более сложных случаях горячими щипцами, придается нужная форма, которая и приклеивается к лицу сандарачным лаком. Волос креше изготавливается различного цвета и из разных сортов волос, более мягких или жестких. Поэтому креше следует подбирать в зависимости от поставленных задач. Очень часто волос смешивается, чтобы получить необходимую мягкость или более естественную расцветку. Здесь следует указать, что по своему цвету волосы на голове никогда не бывают совершенно одинаково окрашенными, а имеют ряд оттенков; кроме того наблюдается разница в окраске волос на голове и растительности лица. Мелкие наклейки растительности, маленькие бачки, бородки, могут быть наклеены из одного куска креше, более сложные наклейки обычно делаются из нескольких кусков.

Наклейку нужно производить возможно тщательнее и так, чтобы она создавала впечатление естественно растущей растительности. Это достигается правильным распределением густоты волос, передачей направления роста волос, све-

дения края наклейки «на-нет». Никогда не следует злоупотреблять количеством крепе, это создает только фальшивый, мочалообразный вид.

Ограничиваясь этими общими указаниями, сделаем несколько практических простейших работ из крепе (см. табл. XXXII).

Поставим задачу наклеить небольшие бачки. Для этого, взяв необходимое количество крепе, расправим его и придадим волосу необходимую форму. Намажем лаком кожу лица на месте будущей наклейки. Приклейку волос следует начать сверху вниз, расчесывая края гребенкой и прижимая их, чтобы тщательно приклеились.

В случае необходимости наклейка может быть подправлена ножницами, но надеяться только на работу ножниц ни в коем случае нельзя.

Брови выклеиваются из тонкой пластинки крепе, несколько скрученной между ладонями, начиная от внутреннего конца брови к наружному, волос плотно приклеивается по рисунку, который необходимо придать бровям. Нависшие брови наклеиваются так, чтобы волос нависал над глазами. Для этого пластинка крепе несколько оттягивается горячими щипцами, подрезаются ножницами головки волос и приклеиваются к коже только в верхней части, то есть головками волоса, нависающие же концы обрезаются ножницами, смотря по необходимой длине.

Усы никогда не следует приклеивать из одного куска крепе. Усы наклеиваются из двух половинок, которые необходимо приготовить, заранее придав пальцами или щипцами волосу необходимую форму. Концы усов при наклейке направляются или вверх, или вниз, или прямо, смотря по заданию. Острые нафабранные концы получаются при склейке их лаком и при закручивании их мокрыми пальцами.

Маленькую бороду можно приклеить из одного куска крепе. Придав необходимую форму волосу, крепе подклеивают снизу подбородка вверх; края расчесывают гребенкой.

Большая борода клеится из нескольких отдельных частей, в зависимости от ее величины. Таких частей должно быть не менее четырех: нижняя подбородочная часть, две верхние подбородочные, захватывающие часть щек, и эспаньолка. Наклейка начинается с нижней части подбородка, переходит потом к верхним щечным частям, наконец, приклеивается эспаньолка. Наклеенную растительность следует несколько прижать полотенцем и держать, пока она хорошо приклеится, потом расправить и придать нужную форму пальцами, а в случае необходимости подстричь ножницами.

При вв
потом де
дится пос
Места,
лять не з
перед на
поставши
наклейка
изложен
рик, сдел
Выпо

IV. ТЕ

Изда
особенно
данную
вовых
даёт ра
причес
социал

Все
век са
тем ма
парика

В
причес
в теат

Та

с зав

с пол

италь

пробо

ский

русс

дине

чрез

могу

ми б

П

прич

вави

нива

мы

При выполнении грима сначала обычно надевается парик, потом делается грим, а наклейка растительности производится после того, когда грим запудрен.

Места, на которых будет растительность, следует оставлять не загримированными и не покрывать их вазелином, а перед наклейкой растительности осторожно стереть случайно попавший на эти места грим или вазелин, так как иначе наклейка будет плохо держаться. Выполним на основе всего изложенного грим по эскизу, подобрав соответствующий парик, сделав необходимые наклейки из крепе.

Выполнение задания на табл. XXXII, XXXIII и XXXIV.

IV. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПАРИКИ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ПРИЧЕСОК

Издавна человек привык видоизменять биологические особенности роста волос под влиянием господствующих в данную эпоху идеалов красоты, религиозных воззрений, правовых норм, моды и т. п. Таким образом убранство головы дает разнообразнейшие, бесконечно сменяющиеся формы причесок, определяющихся в конечном счете изменением социальных и экономических условий развития общества.

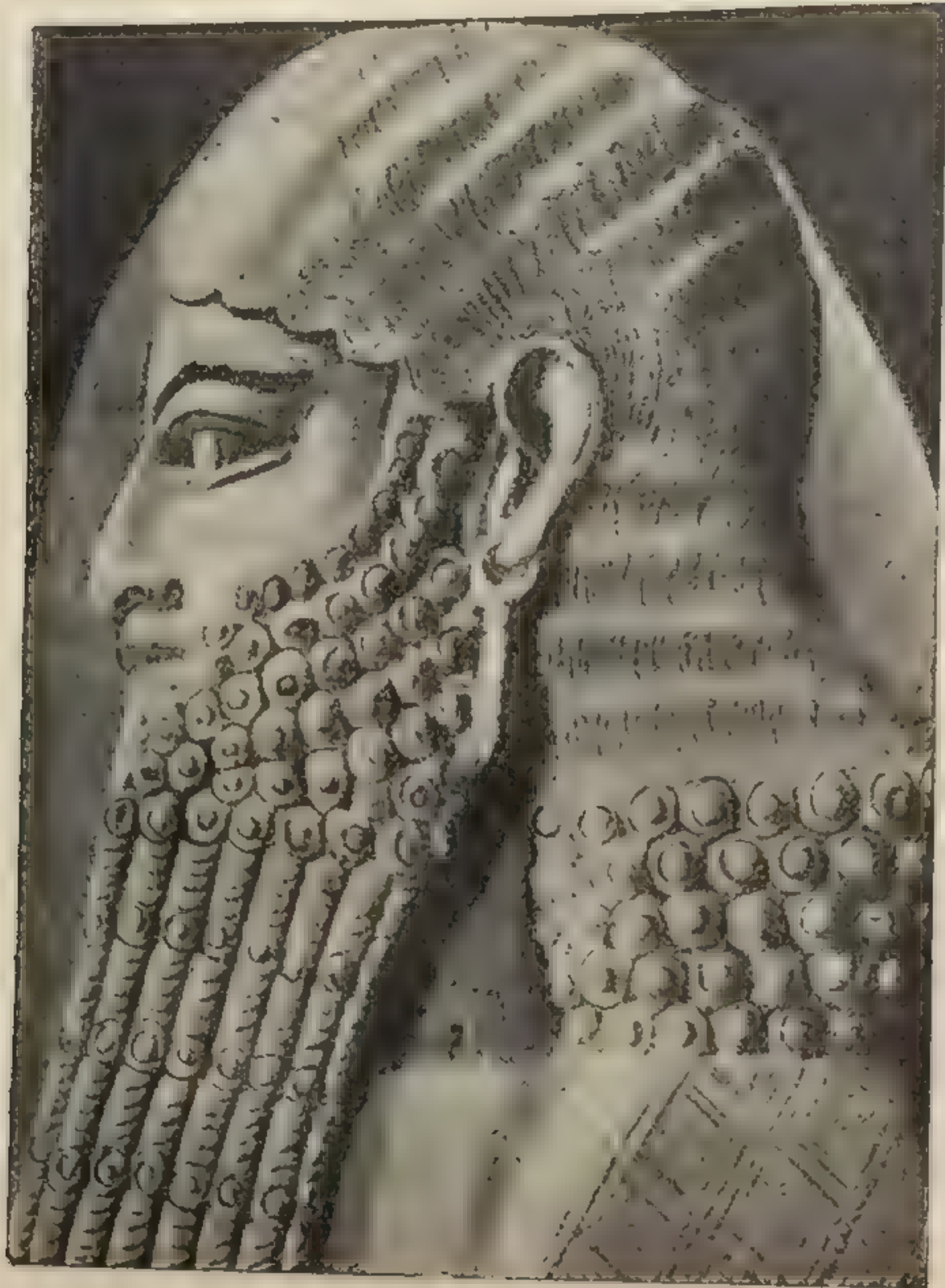
Все бесконечное разнообразие причесок, которыми человек сам характеризует себя в те или иные эпохи, является тем материалом, на котором создаются и формы театрального парика.

В некоторых случаях определенные исторические формы причесок нашли свое как бы канонизированное выражение в театре и вошли в театральную номенклатуру париков.

Такими, например, театральные парики: египетский — с завитыми в трубку локонами; пейзажский — без пробора, с полудлинными волосами, прямо обрезанными на лбу; итальянский — с длинными мелко завитыми волосами и с пробором; молюеровский — с длинными локонами; французский XVIII века — белый пудренный, с хвостом и буклями; русский — подстриженный в скобку, с пробором по середине и т. п. Но эти формы театральных париков являются чрезвычайно обобщенными, неполными и, естественно, не могут передать всех тех характерных особенностей, которыми богата та или иная историческая эпоха.

Поэтому, рассматривая основные исторические формы причесок, мы будем разбирать параллельно и выкристаллизовавшиеся на основе их формы театральных париков. Сравнивая театральные парики и исторические формы причесок, мы сможем критически отнестись к канонизированным фор-

Прическа
ассирийских
царей



мам театрального парика и сознательно их использовать, а в других случаях отвергнуть и использовать для создания парика более точные исторические материалы.

АССИРО-ВАВИЛОНИЯ, ИРАН, ЕГИПЕТ

Театральный парик ассирийский, иранский, египетский, используемый в очень ограниченном репертуаре театральных произведений («Сарданапал», «Аида», «Дочь фараона» и др.), представляет собой обычно очень приблизительное воспроизведение тех форм причесок и париков, которые известны нам по изображениям на древнейших памятниках искусств.

Ассирияне, судя по дошедшим до нас памятникам, носили полудлинные волосы, усы чаще всего брили и оставляли только бороду, обрамлявшую лицо подобно черной повязке.

У высокопоставленных лиц (цари, полководцы) волосы на голове разделялись по середине пробором и зачесывались гладкими или слегка волнистыми прядями за уши.

Концы прядей завивались в мелкие локончики, которые располагались правильными рядами. Иногда волосы заплетались в косы, концы которых закручивались в локоны.

Бороды носили длинные, причем волосы на подбородке, бакенбарды и усы мелко завивались, а остальная часть бороды заплеталась в несколько рядов косичек, концы которых мелко завивали; таким образом вся борода выглядела как бы разделенной на несколько ярусов. Конец бороды подстригался.

В женских прическах густые волосы разделялись пробором, с боков и сзади располагались рядами в виде локонов.

Косметические средства, чернение бровей, румяна были известны и употреблялись знатными ассирийками.

Иранцы подобно ассириянам холили свои волосы и бороду и любили всякие косметики. Так ассиро-мидийский обычай чернить себе брови и румяниться был перенесен в Иран вместе с ассиро-мидийской прической волос и бороды.

Египтяне в древнейшее время носили длинные волосы. Позднее входит в обычай брить голову; толчком к этому, очевидно, послужил обряд жертвоприношения волос.

Геродот рассказывает, что и детям обривали волосы. Волосы отпускались только во время путешествия из рели-



Иранец



гиозных побуждений. Естественные волосы египтяне заменили искусственными, и парик стал обычным головным убором высших господствующих сословий.

В моде были высокие парики с завитыми в трубку локонами, большие накладки с буклями и с длинными, спускавшимися вдоль спины косами; парики, гладкие по середине и завитые кудрями по сторонам и т. д., носили даже мужчины, иногда по два парика один на другом, как это показывают некоторые найденные фигуры с подвижными накладками.

Бороды также сбривались и заменялись искусственными, причем форма их служила знаком различия сословий. Так, знатные и жрецы носили маленькие бородки, обстриженные кубиком, фараоны украшали свой подбородок или заплетенным в косу и на конце загнутым пучком волос, или более или менее широкой бородой особенной формы.

Знатные дамы разделяли волосы на тонкие пряди, каждая прядь заплеталась в косу, которые располагались сзади в строгом порядке. По направлению ко лбу косы укорачивались. Лица царственного происхождения спускали одну из кос около виска. Женщины высших классов волосы брили и употребляли парики. Дети носили вместо париков накладные косы как отличительный признак детства.

Женщины среднего и рабочего сословия до самых позднейших времен царства держались старинного обычая и носили природные волосы, просто расчесанные.

В косметике египтяне были особенно искусны и изобретательны. Так, египтяне подкрашивали себе брови и кончики век. Кроме того, употреблялись румяна для щек и губ,

белила для лица и голубая краска, чтобы оттенять жилки. Ногти на руках и ступни ног окрашивались в оранжевый цвет.

АРАБЫ

В театральной номенклатуре специального арабского парика нет, здесь часто происходит путаница с термином. «Арабский» парик — это черный, коротко стриженный, с сильно завитыми волосами парик, передающий характерную шевелюру негра.

Среди арабов, как и вообще среди восточных народов, густые волосы на голове считаются одним из отличительных признаков красоты, а, в частности, борода является даже священным знаком.

Различные племена арабов носят волосы по-своему. Так, некоторые сирийские племена бедуинов отличаются тем, что никогда не стригут себе волосы, а заплетают их в длинные косы, которые распускают по спине. Иные носят волосы в локонах, обертывают платком и т. д.

Женщины также или заплетают волосы в косы, или собирают их в один пучок на верхушке головы, или завивают в локоны. Косметика употребляется. Женщины красят брови и ресницы, а иногда встречается и раскраска лица.

ЕВРЕИ

Этот тип театрального парика передает тот характерный вид прически еврея, которая в своих основных характерных чертах возникла под влиянием, с одной стороны, обычаев и



Египет



Театральный негритянский-парик

религиозных воззрений евреев, а, с другой, в силу законов и постановлений в эпоху феодализма, по которым евреям предлагалось иметь определенный отличительный внешний вид.

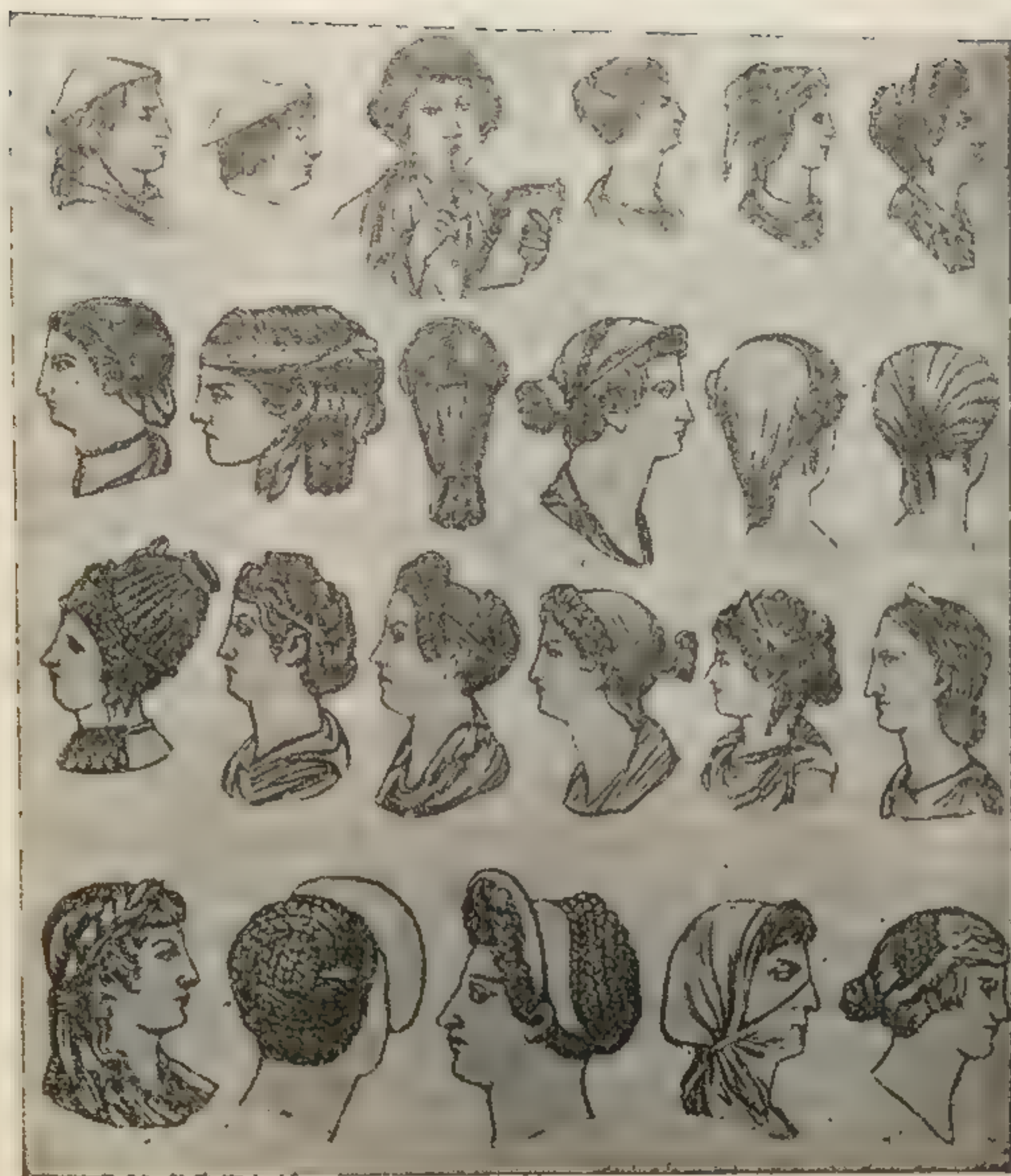
В древнейшее время плешивость считалась позорной; хотя по старинному обычаю мужчинам, по крайней мере средних лет, не дозволялось носить длинные волосы, но их любили видеть на голове юноши. В позднейшее время длинные волосы у мужчин стали считаться признаком женоподобного характера, хотя и тогда было немало щеголей, которые не только отращивали себе длинные волосы, но и завивали их.

Евреи считали бороду главным украшением мужчины, подстригать ее было даже запрещено законом.

Женщины завивали волосы спереди, оставляя их ниспадающими сзади длинными косами, связанными в узлы, в которые продевались ленты, тканые шелком или золотом. Или по египетской моде завивали все свои волосы и оставляли их ниспадающими вокруг всей головы, придерживая их на лбу повязкой.

Косметические средства, белила, румяна, подводка глаз и бровей были широко распространены.

Театральный парик еврея — черный или рыжий по цвету, слегка завитой, с длинными пейсами, спускающимися у висков. Длинная, несколько заостренная по форме борода.



Прически римлян

ГРЕЦИЯ, РИМ, ВИЗАНТИЯ

Специальных, выкристаллизовавшихся типов париков, передающих характер греческих, римских и византийских причесок, среди ассортимента театральных париков нет. Эти прически обычно передаются завивкой и причесыванием соответствующим образом других типов театральных париков, подходящих в данном случае по длине волос и характеру их расположения на парике. В особых случаях делаются парики для конкретного спектакля на основе подобранных иконографических материалов.

Греки. На древнейших скульптурных изображениях волосы представлены завитыми в мелкие кудри, расположенными почти с ассирийской правильностью. После персидских войн греки носили полудлинные волосы, оставляя прядь волос, спускающуюся на лоб и укрепленную при помощи булавки. Короткие волосы носили только спартанцы, дети и юноши в Афинах.

Бороду греки отращивали и только слегка подрезали. Спартанцы иногда брили усы.

В эпоху Александра Македонского вошло в обычай и сделалось господствующей модой бритье бороды, волосы при этом стали стричь коротко или завивать в мелкие кудри. До этого коротко остриженные волосы носили только рабы.

Прически женщины были многочисленны и разнообразны, но в общем сохраняли свойственную им особенность оставлять лоб по возможности меньше открытым.

Самая простая прическа состояла в том, что волосы разделялись посредине пробором, с боков зачесывались волнистыми прядями назад и на макушке или же на затылке связывались в один пучок.

Лакедемонянки более семи веков убирали голову лентой, которая сдерживала волосы вокруг головы, слегка их приподнимая на висках, чтобы таким образом не дать им ниспадать на спину в беспорядке.

В другой части Греции волосы укладывались под легкую повязку, которая охватывала всю голову через лоб. Волосы немного поднимались над ушами, вокруг повязки, и сзади соединялись при помощи ленты в узел, где скрывались концы прядей в неравномерных локонах. Другая прическа, более кокетливая, состояла из мелких локонов. Волосы были короткими и все завивались. На лбу локоны возвышались ровными рядами или перемешивались в причудливом беспорядке. На голову надевалась повязка, чаще двенадцатью разнообразной формы или лавровый венец.

Еще разновидность: полукороткие волосы приподнимались, прямо от корней, но не натягивались, а лежали эластично, связывались на макушке при помощи ленты и там завивались в мелкие локоны. На лбу укреплялся лавровый или цветочный венец, но так, чтобы легкий валок волос обрамлял лицо. Несколько прядей волос оставляли сзади в виде ниспадавших локонов.

Коринфянки почти всегда носили волосы распущенными по плечам, прикрывая лишь на темени легкой повязкой.

В большом употреблении были у всех классов общества сетки различных видов, охватывавшие всю массу волос наподобие мешка.

В V в. до н. э. появляется обычай, принятый потом римлянами, красить волосы, а позднее начинают употреблять и парики.

Волосы окрашивались главным образом в золотистый цвет, «цвет аттической меди», но наряду с этим окрашивались и в другие цвета. Не довольствуясь окраской, употребляли разные цветные пудры—золотую, белую, красную и т. п.

Японская женская
прическа



Женщины заплетали волосы в косы, которые у замужних спускались вдоль спины, а у девушек с висков зачесывались вперед и связывались на лбу узлом.

Жрецы брили бороду и волосы на голове, оставляя лишь маленький пучок на макушке.

Баядерки носили локоны, ниспадавшие на плечи.

Наряду с бытовой косметикой и окраской бровей черным, ногтей рук, ног и груди — светло-розовым, существовала раскраска религиозно-обрядового характера, которая выражалась в раскраске лба красными и белыми полосками, то вертикальными, то горизонтальными, или кружочками в зависимости от принадлежности к той или иной религиозной секте.

К и т а й ц ы. Старинная форма прически, введенная как обязательная с началом царствования династии Манджу, нашла свое яркое выражение в специфической форме театрального парика.

Прическа представляет собой косу, которая заплеталась только из теменных волос, остальные волосы при этом сбривались.

Жидко растущая борода и усы отращивались.

После революции коса постепенно начинает исчезать, и в настоящее время в массе своей китайцы носят коротко стриженные волосы.

Среди женских причесок, отличающихся большим разнообразием, не выработалась единая специфическая театральная форма парика, хотя наиболее часто используется тип прически «невесты», при которой скрученная коса на темени укрепляется длинными шпильками, втыкающимися накрест через волосы.

Молодые девушки носят волосы распущенными, с ниспадающими на лоб пучками, или заплетенными в одну или несколько кос.

Перед свадьбой волосы срезаются на висках под углом, а на лбу — по горизонтальной линии, косу намечивают на затылке на картонную подушку, обтянутую черной шелковой материей и укрепленную длинной шпилькой. Волосы украшаются искусственными цветами.

Косметика чрезвычайно употребительна.



*Японский
театральный
парик самурая
в театре „Кабуки“*

Же
до без
Бровя
го из
первы
ней п
Я
ся к
мура
В
где
длин
кото
С
хара
С
рика
щия
кус
шен
нам
туш
на
узд
ви

*Женская японская
прическа*



Женщины, начиная с 7-летнего возраста, намазывают лицо белилами и румянами так, что оно походит на кукольное. Бровям посредством черной краски придается характер легкого изогнутых дуг, чтобы «сделать их похожими на месяц в первый или второй день его появления, или на лист весенней ивы».

Японцы. Театральный тип японского парика относится к эпохе феодализма и передает характерную прическу самурая.

Волосы выбриваются от лба до темени, собственно там, где китайцы их отращивают, остальные волосы, довольно длинные, тщательно зачесываются, завязываются в жгут, который прищипливается к макушке.

Современные прически японцев имеют общеевропейский характер.

Среди женских причесок в театре распространен тип парика, передающий характер прически гейши, представляющий собою сложное сооружение как из своих, так и из искусственных волос.

В старину женщины носили волосы зачесанными совершенно гладко за исключением нескольких прядей, сильно намазанных воском и положенных в виде фестонов и плетущек вдоль висков и плеч. Остальные волосы, зачесанные на темени, распускались вдоль спины, где удерживались узлом или бантом.

Современные прически представляют заимствованные и видоизмененные западноевропейские моды.



*Японский
театральный
парик самурая
в театре „Кабуки“*

СРЕДНИЕ ВЕКА ДО XIV В.

До начала средних веков на Западе Европы наблюдается пестрота и разнообразие причесок. Здесь сказывается влияние римских мод и «варварских» обычаев народов Западной Европы (бритые головы франков с спускающимися связанными в пучок волосами, прически галлов в форме рогов и т. д.). В начале средневековья, до XII в. под влиянием христианства прически имеют простой, отмеченный как бы общей печатью аскетизма, характер.

Мужчины носили подстриженные, полудлинные волосы. Характерная форма этой прически нашла свое выражение в театре в так называемом «пейзанском» парике. Эта форма прически в течение многих веков с незначительными изменениями сохранилась в дальнейшем среди низших сословий общества.

С XII в., с развитием придворной роскоши, начинает устанавливаться мода на длинные волосы, и в XIII веке носят волосы, достигающие до плеч.

Рыцарь превращается в придворного кавалера. Идеал и облик прежнего воина, борца за христианство, принимает женственный характер. Волосы начинают завивать или закручивать, вместо того, чтобы подстригать волосы на лбу, делается пробор и волосы зачесываются назад.

С XII в. до конца XIV в. рыцарство и почтеннейшие горожане брили бороду, бороду носили только среди простонародья и евреи, как неподлежащие никакому этикету, и иногда самые высшие и знатные классы в виде отличия.

Женщины носили волосы, если они не были скрыты головными уборами, главным образом распущенными, с завитыми локонами или спускающимися на грудь в виде двух длинных кос. Волосы часто покрывались сеткой, а замужние женщины совершенно прятали свои волосы под головными уборами и только после XIV в. начинают постепенно открывать волосы.

РУСЬ

К X веку относится период византийского влияния на Русь, когда начинают устанавливаться типичные формы причесок, известные в театре под названием — «русский», «боярский» парики.

Прежние прически, возникшие под влиянием соседних народов Азии (заплетение волос в косы, сбривание волос головы и отращивание чуба и т. п.) исчезают, сохраняясь только частично на юге среди украинцев (отсюда театральный парик «запорожца с чубом»).

С XI в. стали носить волосы полудлинные, бороду отращивать.

С XV в. бороду начинают подстригать, волосы носят также более короткими.

Длинные волосы сохраняют все время священники, формы причесок которых прочно вошли в театральный ассорти-



Театральный
«пейзанский» парик

Театральный
«итальянский» парик



мент париков под названиями «поповский» и парик «дьячка» с заплетенной косичкой.

Девушки носили волосы или распущенными по плечам или заплетенными в одну или две косы. Замужние женщины волосы совершенно прятали под головным убором.

С XVII века придворные прически принимают общеевропейский характер, а в дальнейшем европейские моды распространяются среди дворянства и интеллигенции. Старинные формы причесок дальше всего сохраняются старообрядцами, купечеством и особенно в крестьянской среде, где прическа резко приблизилась к городской только в послереволюционные годы.

XV ВЕК

Эпоха возрождения, при разнообразии индивидуальных особенностей прически, в общем характерна модой на длинные волосы. Только пожилые люди продолжали носить волосы умеренной длины и подстриженные на лбу прямо или же совершенно короткие.

Молодежь носила волосы распущенными, ниспадающими до плеч и завитыми в кудри или локоны. Эта форма прически нашла свое выражение в театральном так называемом «итальянском» парике с пробором и длинными волосами, мелко завитыми.

С изменением формы головных уборов женские прически стали разнообразнее, и к концу века совершенно исчезла прежняя сдержанность в прическах.

При головных уборах, скрывавших волосы, их или заплетали в косы, или, разделив на пряди, выпускали вдоль щек и спирально свертывали на затылке.

Часто волосы распускали свободными, гладкими или волнистыми прядями вдоль щек или завивали их в крутые или мелкие локоны.

При шапках и сетках волосы расчесывали гладко, а при беретах завивали в локоны или заплетали в косы.

Когда волосы не покрывались, их распускали гладкими прядями, то заплетали в косы, то завивали буклями, иногда просто обвивали вокруг затылка.

XVI ВЕК

Ведущее значение в области мод занимает Испания, и к концу века испанская мода является общепризнанной. В театральном парике характерные формы испанской моды выразились в типе испанской остроконечной бородки при вкрученных кверху усах и коротко стриженном парике.

Испания. Волосы носили коротко остриженными. Бороду брили, или чаще отращивали, причем бакенбарды ко-



Головной убор XII в.



Миниатюра XIII в.



Итальянские прически в эпоху возрождения

ротко подстригали, а бороду книзу заостряли. Усы в сороковых годах стали отпускать длиннее. В конце века усы закручивали кверху, бороду подстригали еще заостреннее. Волосы стали носить еще короче.

Женские прически стали строже и однообразнее. Вместо свободно распущенных волос стали носить спущенные вдоль щек круглые бандо. Эта прическа вскоре заменилась еще более строгой; волосы разделяли пробором, на затылке несколько взбивали или зачесывали назад и скалывали шпильками.

Германия. В конце двадцатых годов XVI в., волосы спереди стали подрезать горизонтально, а сзади волосы отращивались и подстригались так, что они от висков постепенно опускались к затылку по округлой линии; волосы при этом гладко расчесывались на все стороны. Эта стрижка называлась *kolbe* (колба).

Некоторые щеголи продолжали завивать волосы; а другие, в особенности ландскнехты, стали стричь их очень коротко. В сороковых годах волосы стали носить вообще более короткими.

На исходе столетия стали отпускать бороду, которой придавались самые разнообразные формы. Так, носили бороду до половины отрезанную у подбородка или оставляли бакенбарды.

Если борода была достаточно длинна, то ее иногда даже заплетали в косу. Все эти фасоны бороды уступили место впоследствии полной бороде, которую носили или во всю ее

длину,
кольес
Нас
ку ил
В
ротко
толи
чали
длинн
Де
щенн
дов э
обрад
покр
ков в
Ес
той
но в
ческа
до X
кати
И
ство
годот
стри
или
С
11 р.



длину, или подрезали прямо — среднее сословие, или несколько вогнуто — преимущественно доворяне.

Наряду с этим многие брились или носили только бородку или только усы.

В конце века волосы стали носить большей частью коротко стриженными по испано-французской моде. Иные щетили спереди причесывали волосы кверху, так что они торчали ежиком, другие оставляли их на затылке и на висках длинными и косматыми.

Девушки долго еще продолжали носить волосы распущенными и закинутыми на спину. В конце двадцатых годов эта прическа сделалась принадлежностью венчального обряда. Вообще же волосы стали подвязывать на затылке и покрывать чепцом, оставляя несколько вьющихся локочков на лбу и вдоль щек.

Если не надевали чепца, то волосы перевязывали лентой или заплетали в мелкие косы, а в деревнях обыкновенно в две длинные косы, опущенные вдоль спины. Эта прическа сохраняется среди низших классов общества вплоть до XX века, когда начинают, в частности в деревне, проникать городские формы причесок — стриженные волосы.

И т а л и я. В прическе и ношении бороды высшее общество сначала следовало испанской моде, но с семидесятых годов стали носить бакенбарды, обыкновенно круто подстриженные. Молодые люди носили или одни бакенбарды или одни усы, а старики полную бороду.

Среди женщин в середине века вошло в обычай носить



длинные локоны, и обычай этот просуществовал целых 90 лет, принимая различные индивидуальные изменения. Так, появилось множество разных форм причесок, от простых завитков вокруг лба и гладкого или слегка взбитого пробора с зачесанной кверху косой до разнообразнейших комбинаций этих причесок с длинными локонами и бандо.

Из различных причесок всегда одна какая-нибудь выбиралась предпочтительно перед остальными и становилась на время модною.

В Риме носили волосы гладко зачесанными назад, с перехваченной лентой косой и вуалем. Расчесанные на обе стороны волосы взбивали кверху, убирали их жемчугом, охватывали золотым обручем и на самой макушке прикалывали серебряными булавками бант из широких лент, концы которых опускались по спине. В Ломбардии волосы на висках взбивали тупеем, по сторонам заплетали в бандо, которые укладывали спиралью вокруг ушей, а сзади зачесывали кверху и украшали бантом. В Романьи волосы мелко зави-

Прическа XVI в.
Германия



вали, а косу свертывали в высокий конус и покрывали либо длинной сеткой, спускавшейся до плеч, либо вуалем. В Венеции по обеим сторонам головы делали из волос два конических возвышения, а косу свертывали в широкий узел, из которого иногда выпускали несколько локонов. Эта прическа сделалась самой любимой во всей Италии. Во второй половине века в Италии распространилась мода на белокурые и золотистые волосы.

Франция и Англия. До двадцатых годов на голове носили умеренной длины волосы, подрезанные скобкой. Бороду брили. С двадцатых годов голову стали стричь гладко, бороду отпускать и подстригать. Эта мода вскоре была принята и при английском дворе, но там ее придерживались не так строго, как при французском.

С пятидесятих годов волосы носили короткие и взъерошенные или длинные (ниже ушей), зачесанные назад. С 1594 г. распространилось обыкновение лудрить волосы.

Усы попрежнему носили закрученными кверху, щеки брили, а на подбородке оставляли небольшую бородку, называвшую по имени короля Henri IV.



Женщины волосы носили или в локонах или, отчасти по испанской моде, с пробором по середине головы, расчесанные гладко или опущенные вдоль щек и сзади поднятые.

В конце века, в девяностых годах, волосы стали завивать в локоны, которые располагались рядами и зачесывались назад, или их взбивали в округлый или кеглеобразный тулп, дополняя недостаток собственных волос фальшивыми или париками. При этом волосы обычно пудрили.

Эти прически видоизменялись при помощи разных приспособлений, например, проволочного станка или лент, бантов, обручей и т. п. При такой уборке волос головные уборы утратили свое настоящее значение и обратились в принадлежность прически.

Маски в форме широких очков сделались частью туалета.

XVII ВЕК

Французские моды с XVII в. становятся господствующими во всей Европе.

В театре типы французских причесок и париков XVII в. известны под названием «мольеровского» парика.

В начале века при дворе стали отпускать длинные волосы, которые завивали густыми кудрями, обрамлявшими все лицо. Лицо или брили, или оставляли очень тонкие усы, кончики которых закручивали кверху, и едва заметную остrokонечную бородку (названную впоследствии *à la royale*).

Мода на длинные волосы привела к употреблению па-

Прическа XVI века
Германия



рика. Парики были усовершенствованы неким Эрве, который, благодаря изобретенному им способу прикреплять волосы к шелковой сетке, умел давать парикам все желаемые формы.

В тридцатых годах парик окончательно вошел в моду при дворе и в высших кругах.

В сороковых годах стали носить только усы, а бороду брить совершенно. Большую бороду носили только некоторые ученые, духовные лица и старики.

В шестидесятых годах при Людовике XIV при дворе назначается целый штат придворных парикмахеров из 48 человек.

В 1670 г. королевскому лейб-парикмахеру Бинету удалось изобрести парик, названный им *binnette* (*grand in folio*), удостоившийся особого одобрения короля. Этот парик представлял массу белокурых локонов, густой гривой спускавшихся с головы на плечи, грудь, и спину, и стоил до 1000 талеров. Он был принят при дворе и в высшем обществе и сделался головным убором высших сановников, ученых и вообще всех тех, кто хотел импонировать своей наружностью.

В последующие годы белокурый его цвет был переменен на каштановый и сама его форма утратила прежнюю строгую симметричность, а в 1690 г. он уже принимает другой вид: передние локоны взбиваются в два невысоких тупца, а задние спускаются очень низко, нередко ниже талии, между тем, как боковые попрежнему покрывали только плечи.



Кроме этого парика существовали и другие, причем каждое сословие носило свою особую форму. Так например, аббатский был принадлежностью духовного сана, испанский — юристов, четырехугольный — членов магистрата, бригадирный — кавалеристов и т. д. Парик отсутствовал только среди низших классов общества, которые попрежнему носили полудлинные волосы, различно подстриженные, без пробора или с пробором посредине. Коротко остриженные волосы и простые прически носили также пуритане в Англии, как бы в противовес аристократическим формам прически.

Женские прически: волосы разделялись посредине пробором и спускались по обеим сторонам лица в виде коротких локонов, а сзади заплетались в косы и закручивались в узел, окруженный ниткой жемчуга. Многие дамы делали спереди поперечный пробор, от которого спускались на лоб короткие локоны. Во второй половине века не надолго сделалась модной прическа, при которой волосы гладко расчесывались на темени и взбивались на висках в кругловатое возвышение, которое закрывало уши и от которого отделялось несколько тонких локонов, едва доходивших до плеч.

В семидесятых годах волосы на висках и спереди вокруг лба стали завивать в мелкие кудри, а вдоль щек спускать на грудь пряди волос, прямые или завитые локонами.

Прическа XVI века
Франция



Наряду с этой носили прическу (изобретение которой приписывается маркизе Монтеспан), волосы которой по обеим сторонам пробора укладывались двумя прядками в два пальца вышины, а остальные завивались в локоны, которые уступами спускались на шею ниже ушей за исключением одного длинного локона, падающего на грудь (прическа фонтанж).

С 1690 г. прически по своим формам стали приближаться к мужскому парикку, когда стали взбивать волосы в два высоких тупея и даже красить белокурые волосы в темно-каштановый цвет.

Вместе с этим появились новые формы головных уборов в виде небольших отделанных лентами накладок, едва закрывавших темя, и высоких головных уборов самого разнообразного устройства. Эти уборы, нередко до 3 футов вышины, состояли из проволочного станка, покрытого завитыми полосками муслина, лентами, шнурками, в перемешку с локонами, цветами, перьями и пр.

Каждая часть этой куафюры имела особые названия: пустынник, герцог, герцогиня, капуцин, капуста, спаржа, кошка, мышь, труба, орган, первое, второе вплоть до десятого небо.

Косметика употреблялась сверх всякой меры. Пудра употреблялась преимущественно для шеи, плеч и рук и мень-

*Прическа XVI века
Франция*



ше для волос, которые начали пудрить только с первых годов следующего столетия.

В конце века появились в употреблении мушки, своей чернотой особенно хорошо оттенявшие белизну кожи, ставшую высшим признаком красоты. В дальнейшем при помощи того или иного положения мушки стали придавать лицу определенное выражение, возник своеобразный язык мушки.

Так, кто хотел прослыть плутовкой, помещал мушку около рта, кто хотел подчеркнуть свою склонность к галантным похождениям, помещал ее на щеке, влюбленная — около глаз, шаловливая — на подбородке, дерзкая — на носу, кокетка — на губе, высокомерная — на лбу и т. п.

Увлечение мушками приводит впоследствии к изменению материала: тафта заменяется бархатом, мушкам придается самая разнообразная форма: лиры, звезды, разных животных и т. п.

XVIII ВЕК

XVIII век чрезвычайно богат различными сменяющими друг друга формами причесок. Эти прически возникают в связи с быстрыми переменами в общественно-политической жизни.

Утонченность моды последнего века абсолютизма, достиг-

Прическа XVII века
Франция



шая апогея в предреволюционные годы, сменяется простотой и небрежностью в прическе, характерной в годы революции. Позднее во время Директории мода начинает копировать античные формы.

Прически XVIII века нашли свое яркое выражение в формах театрального парика, так называемого «французского пудренного» или «екатерининского» (с буклями) и парика «рококо» с мелко завитыми волосами.

Огромные парики с ниспадающими на плечи локонами значительно уменьшились в своих размерах. Длинные парики сохранили только доктора, юристы и духовные лица (peruque a trans morteaux, peruque in folio, peruque carrée). Остальные носили парики с розно завитыми мелкими кудрями по всей голове или с локонами на висках и сзади, причем боковые локоны только едва прикрывали плечи.

В дальнейшем появляется парик, при котором локоны стали разделяться на три части: на заднюю прядь, связанную лентой, или заплетенную в косу, или же остающуюся свободной, и на две боковые пряди. С 1730 г. стали помещать «хвост» в сетку или в мешок из черной тафты, завязанный бантом.

С сороковых годов начали носить собственные волосы, но причесанные по принятому фасону и напудренные. Усов и бород не носили за исключением лишь некоторых военных полков, как например гусары.



Типы париков XVIII века

Во второй половине века вошла в моду низкая прическа из собственных волос, при которой волосы зачесывали назад, приподнимая над ушами в два или три узких валика, а на затылке связывали в косу, которую вкладывали в мешок; боковые локоны или валики завивали сначала слабо, а затем крепче и спиралью (*tirbouchon* — штопор) и при этом иногда широко расчесывали.

В дальнейшем заплетенные в косу волосы на затылке стали загибать наперед и прищипливали на темени. Эта прическа, *en catogan*, была возвращением как бы к прежней косе и вытеснила все остальные. В 1788 г. появилась новая прическа: за исключением косы, волосы стали взбивать в один конический тупей (*à la grecque*) иногда значительной вышины.

Все эти прически сооружались при помощи помады и большого количества пудры, которой никогда не употреблялось так много, как в это время.

Во времена Директории (1790—1801) парики с узлом или косой продолжают носить только некоторые приверженцы старины, вскоре они совершенно исчезают.

Медики носили то длинные волосы, то короткие и завитые (*à la Titus*), то подстриженные, слегка припудренные.

В эпоху французской революции щеголи завивали волосы и отпускали длинные пряди волос на висках вдоль щек,

подражая небрежным прическам третьего сословия. Якобинцы ходили в длинных, гладко причесанных волосах, без пудры. Формы причесок третьего сословия выступают в эпоху революции как прическа прогрессивного революционного класса, противопоставляемая своим простым, скромным видом рафинированным, упадочническим формам причесок аристократии. И в дальнейшем, с падением абсолютизма простые формы причесок становятся общепринятыми.

Женские прически. В начале века высокая прическа (фонтанж) была оставлена, прическа все более и более понижалась, представляя собой массу локонов, которые или равномерно окружали всю голову или спускались на затылке несколькими длинными прядями. Волосы непременно шудрили, иногда убирали их лентами в виде бантов, рожков, мельничных крыльев, пучков, нитками жемчуга и т. д.

Со второй половины века прическа снова стала возвышаться и в 1775 г. достигла предельной высоты.

Тупей увеличен до таких размеров, что в три или четыре раза превосходил величину головы, а весь объем прически нередко равнялся восьми объемам головы.

Для того, чтобы соорудить такую прическу и дать ей на-



Прически XVII века. Франция 1643—1652 гг.



Прически XVII века. Франция 1660 г.

для прочности, свои волосы подпирали особыми каркасами из проволоки или китового уса, густо и сильно помадили.

Волосы зачесывали от лба кверху и назад, образуя гладкую округлую массу (chignon), на затылке завивали в несколько вертикальных или косых буколей, из которых спускались на спину мелкие, туго завитые локоны, такие же ло-



Прически XVII века. Франция 1690 г.



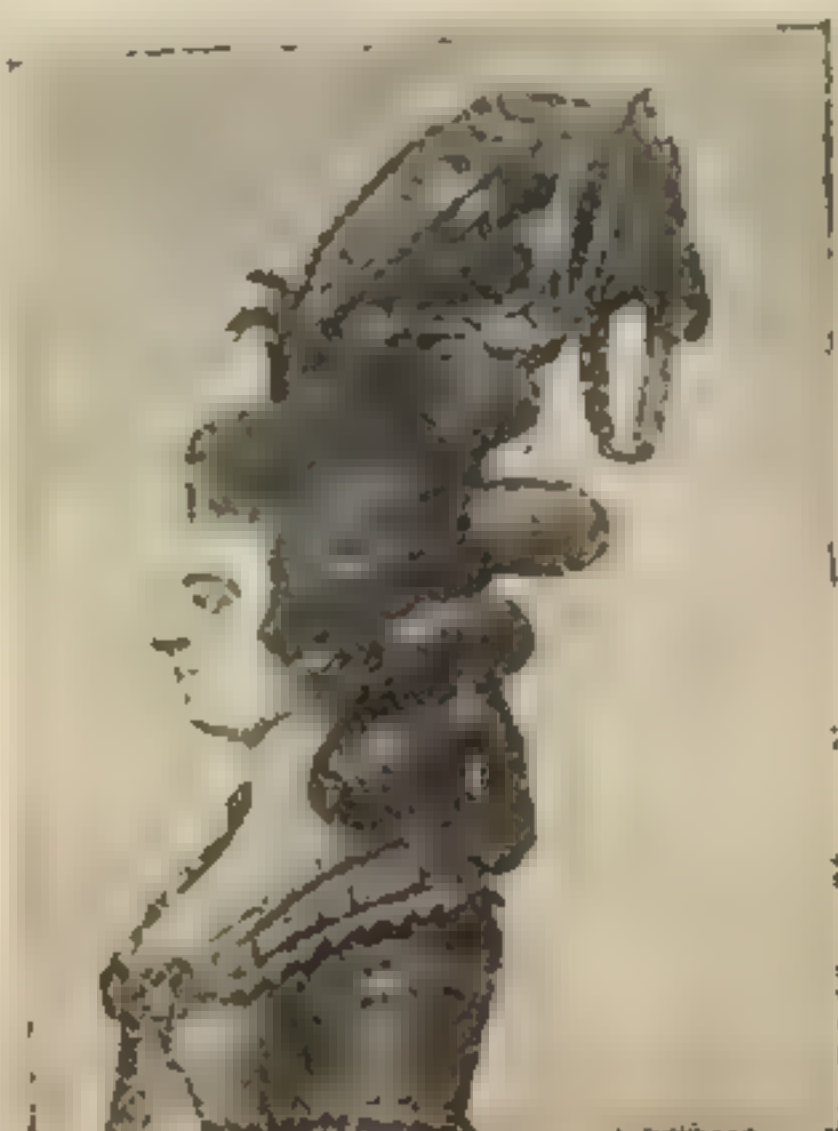
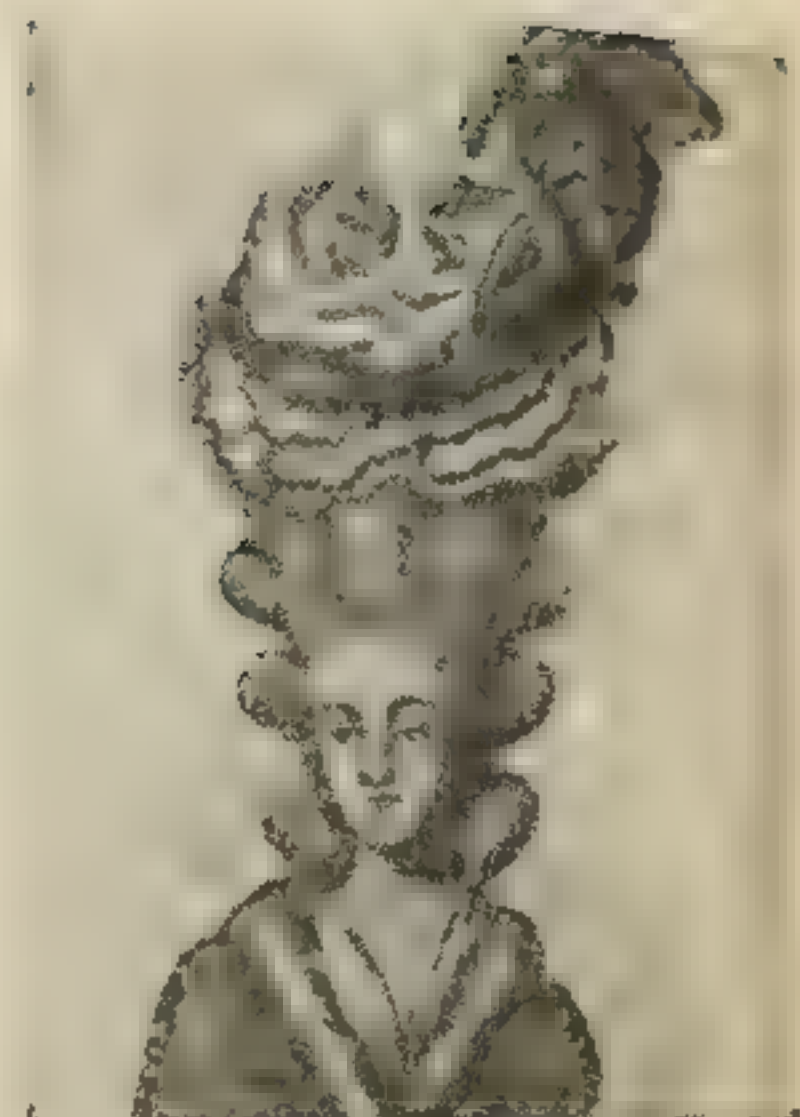
Прически XVII века. Франция 1680 г.

коны падали с висков на грудь. Эта стройка изменялась иногда так, что вся масса волос, вместо того, чтобы уходить назад, надвигалась более наперед. Шиньон расширялся, одна часть волос на затылке заплеталась в одну или несколько косичек, а другая часть волос на затылке и волосы на висках завивались на такие же валики, как и остальные.

Это волосяное сооружение служило только основой для различных украшений. Самым простым убранством было

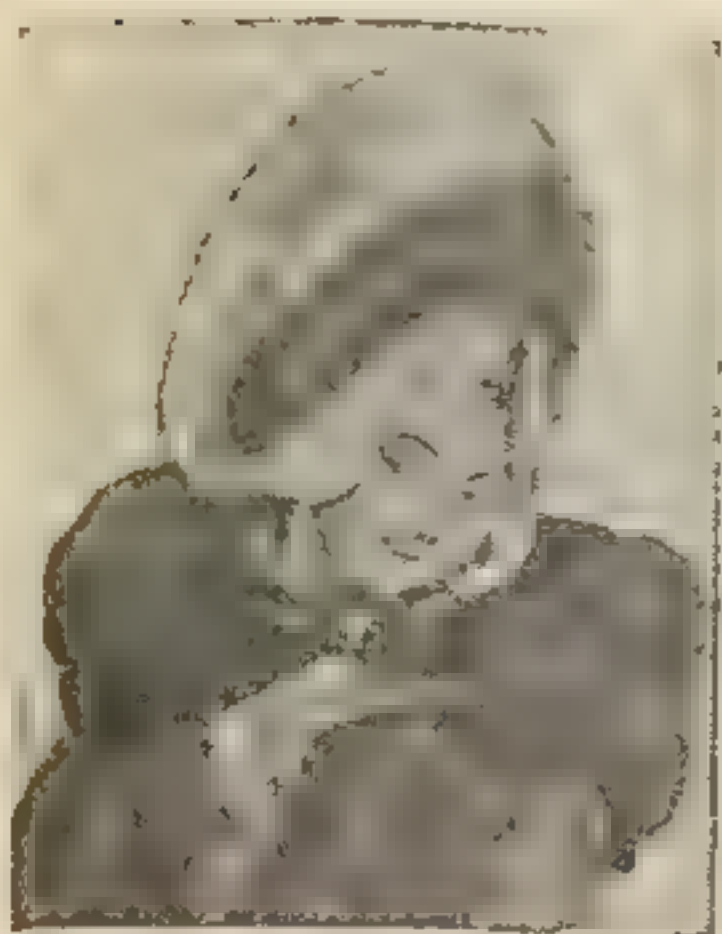


XVIII в. Франция 1755 г.



Прически и головные уборы XVIII века

украшение прически лентами, жемчугом, цветами и перьями. По мере того, как увеличивался размер прически, усложнялось и ее убранство. Появились куафюры в виде корзинки, наполненной цветами или плодами, прическа с театром в миниатюре, прическа, представлявшая горы и долины из цветной эмали, с ручьем из серебряного глазета, воды и рощи.



Прически и головные уборы XVIII века

В 1780 г. появилась прическа, изображавшая корабль со всеми принадлежностями, пушками и т. д.

В 1785 г. Мария Антуанетта ввела в моду простую прическу с длинными локонами, с шиньоном, опущенным на спину.

С падением абсолютизма огромные парики сошли со сцены. С 1789 г. после моды на белокурую пудру стали появляться прически натурального цвета волос, без пудры. Вышли из моды мушки, а с 1798 г. постепенно румяна с пудрой.

С появлением античных туник вошла в моду прическа с

короткими завитыми волосами à la Titus и всевозможные разновидности греческого узла и повязок. Одновременно с прической à la Titus продолжают носить парики с более или менее спущенными или распущенными шиньонами, с челочками, с боковыми локонами.

Так как для прически à la Titus необходимо стричь волосы, то многие женщины, не желавшие стричься, носили коротко остриженные парики.

XIX ВЕК

Прически XIX века в общем характеризуются короткими волосами, которые зачесываются самым разнообразным способом, завиваются, разделяются пробором прямо или сбоку, на голове зачесываются в виде хохолка и т. д. Все разнообразие этих форм причесок нашло свое выражение в бесконечных вариантах театрального парика, так называемого «городского», получившего в дальнейшем еще новые подразделения на «характерные», «бобриком», «стриженные», «английские» парики и т. п.

Среди разнообразия женских причесок в театральном ассортименте париков выработалась форма женского парика с локонами, характерная для тридцатых годов, и парик с прической валиком — семидесятые годы.

Мужчины, не носившие причесок с косой, стриглись à la Titus или завивались à la Каракалла. В начале столетия волосы носили довольно короткими, они плотно прилегали к голове, пышно завитыми кольцами, затем их стали зачесывать на лоб так, что с боков получались два пробора.

В тридцатых годах на лбу красовался хохол.

Частные лица носили исключительно небольшие бакенбарды. В тридцатых годах появились маленькие опущенные книзу усики.

В сороковых годах бакенбарды стали доходить до подбородка. Подстриженные волосы начали разделяться сбоку пробором, причем концы их завивались и ложились кольцами вокруг головы.

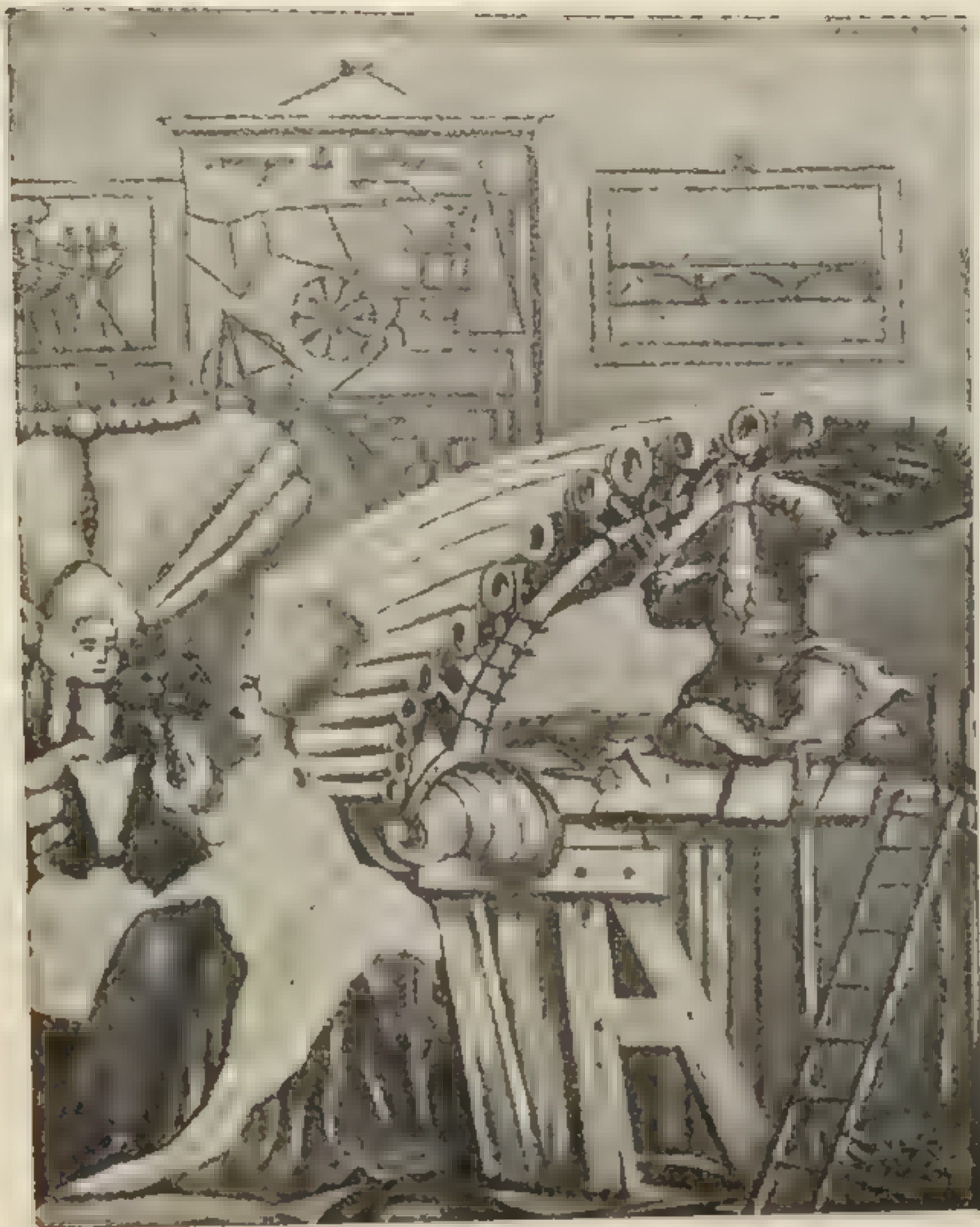
В 48 г. в моду вошла борода и длинные волосы.

В конце века частные лица стали стричь волосы и разделять их пробором посредине или сбоку.

Во Франции, по примеру Наполеона III, некоторые сословия стали носить усы и бороду (чиновники, военные).

Также и в Германии в подражание Вильгельму I, и в России — Александру II, среди придворных и военных появилась мода носить бороду с гладко выбритым подбородком.

Женщины в эпоху Консульства с греческими костюмами



*Английская карикатура
на французские моды XVIII в.*



*Тип престолярда
XVIII в.*



XVIII в. 1800 г.

всегда носили греческую прическу. Правда, дамы не всегда строго придерживались античных образцов и нередко давали простор собственной фантазии. Обыкновенно волосы спереди опускались короткими кольцами на лоб, а сзади частью были заплетены в косы и поддерживались наверху при помощи гребенки, а частью ниспадали на затылке и укреплялись наверху посредством разных булавок символического характера.

В 1804 г. в прическе волосы плотным кольцом лежали вокруг головы, спускались на лоб так низко, что почти закрывали брови, при этом сзади они образовывали род шиньона, перехваченного цветной полосатой лентой и украшенного высоким плюмажем.

В 1805 г. греческие прически исчезли совершенно. На придворные и другие балы надевали усыпанный драгоценностями тюрбан из муслина, кисей или легкого шелка с перьями. В большом употреблении были также жемчужные сетки, покрывавшие волосы целиком.

Около 1810 г. молодые девушки являлись на балы с прической, волосы которой были завиты мелкими кольцами на лбу и на висках, на затылке возвышался небольшой пучок локонов. Поперек головы прикалывали цветы.

В 1812 г. прическа разделялась пробором, а на затылке волосы заплетались в косы и располагались в виде гнезда, при этом пряди, опускавшиеся вдоль висков, завивались.

В
бро
ных
ных
тами
Е
отк
кото
мене
рали
I
на
чес
спус
щаль
одно
на
В
обра
обес
квер
ных
Фри

В 1817 г. волосы зачесывались кверху, разделялись пробором и спускались вдоль висков и по плечам в виде длинных локонов, а на темени соединялись в несколько пышных пучков, перехваченных нитками жемчуга, лентами, бантами или цветами.

В 1820 г. волосы зачесывались так, что затылок оставался открытым, и располагались затем наверху в виде шиньона, который поддерживался в большинстве случаев более или менее широким и высоким гребнем. На висках волосы собирались в пышные пучки.

В тридцатых годах волосы завивались, падали на лоб, а на висках образовывали пышные пучки. При бальной прическе волосы разделялись пробором и пышными прядями спускались вдоль висков к ушам. Посредине головы возвышался гребень, окруженный бантами из волос. При этом от одного бокового пучка до другого нередко протягивалась нитка жемчуга.

В сороковых годах на балы причесывались следующим образом: волосы разделялись пробором и спускались по обеим сторонам вплоть до ушей, а на затылке зачесывались кверху и располагались в виде бантов и пучков, украшенных эгреткой.

В шестидесятых годах волосы разделялись пробором, гофрировались и откидывались назад, располагаясь иногда



XIX в. 40-е годы



XIX век. 50-е годы



XIX век. 90-е годы.



XIX век. La Mode 1837 г.



Прически XIX века 1878 г.



просто в виде пучков. У некоторых, особенно у пожилых дам, передние пряди спускались еще на уши, так что из-под этой массы волос были видны только длинные серьги. Но модницы уже зачесывали волосы за уши, а короткие пряди на висках завивали колечками. Сзади волосы покрывались сеткой или же располагались в виде пучков или гнезда. При этом сама прическа спускалась все ниже, трепень употреблялся небольшой и низкий.

В 1865 г. проборы гладкий и волнистый выходят из моды. Волосы завивали вокруг лба и на висках и зачесывали назад или взбивали кверху. В тех случаях, когда волосы разделялись пробором, они зачесывались назад в виде валиков, наложенных на особой подкладке. На затылке волосы заплетались в косы и располагались совершенно низко в виде мешка, который затем покрывался плоской сеткой.

После 1865 г. на затылке стал красоваться высокий шиньон.

В 1886 г. на вечерах можно было встретить шиньон из локонов, а на балах прическу с длинными буклями.

В восьмидесятых годах прическа состояла из всевозможных пучков, локонов, кос и напусков.

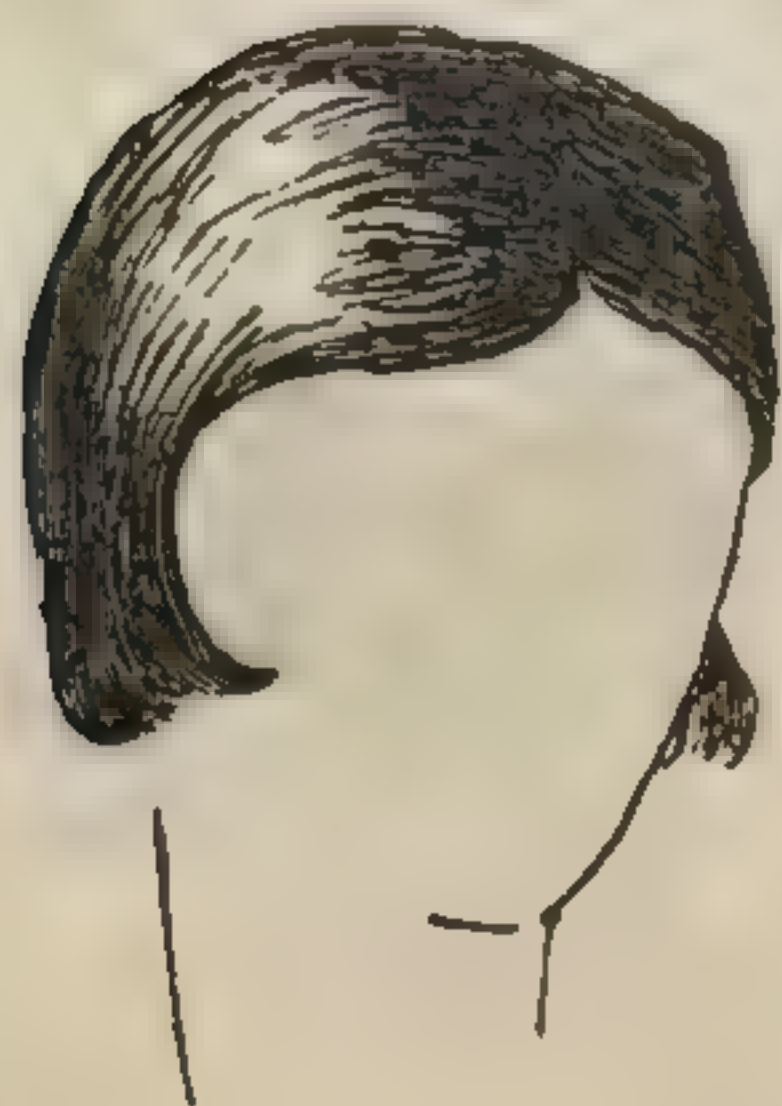
Прически XIX в.
1865 г.



XX век. Прически в начале века



1913 г.



XX век. 30-е годы

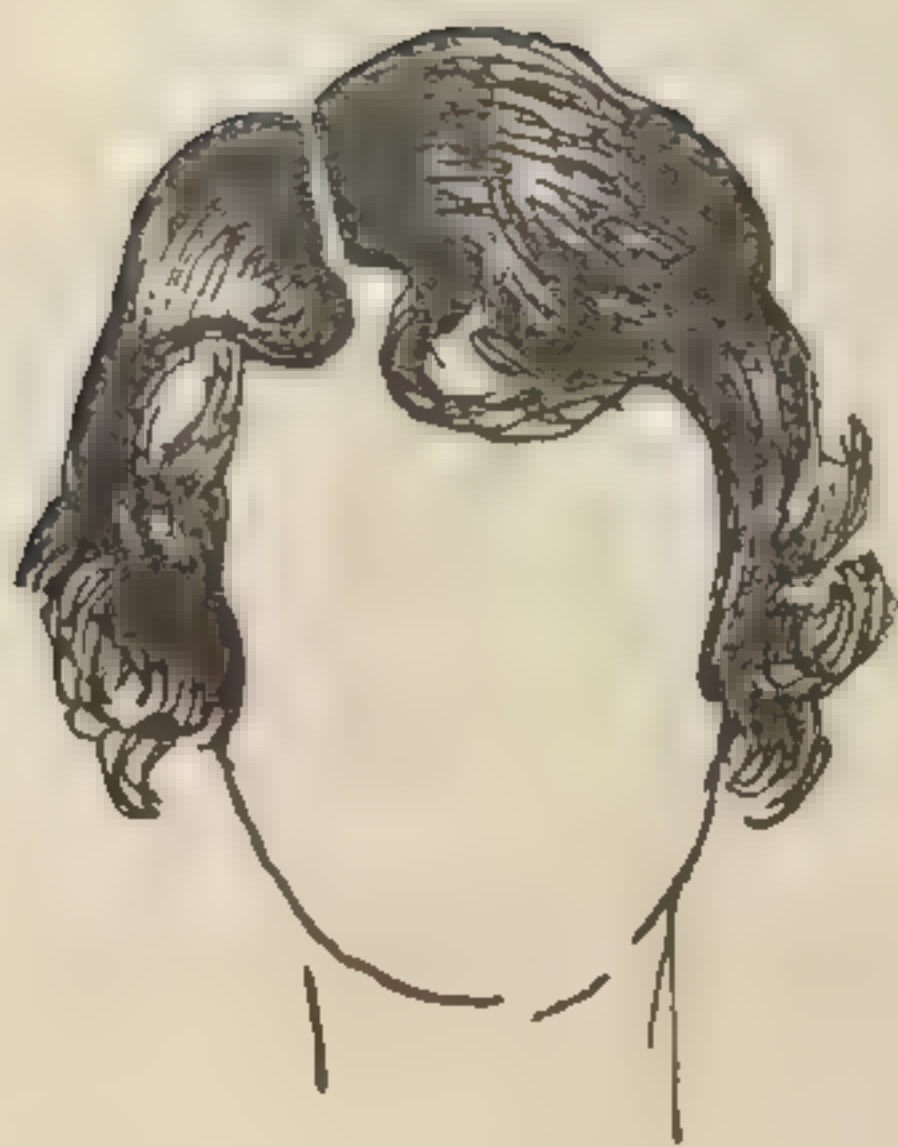
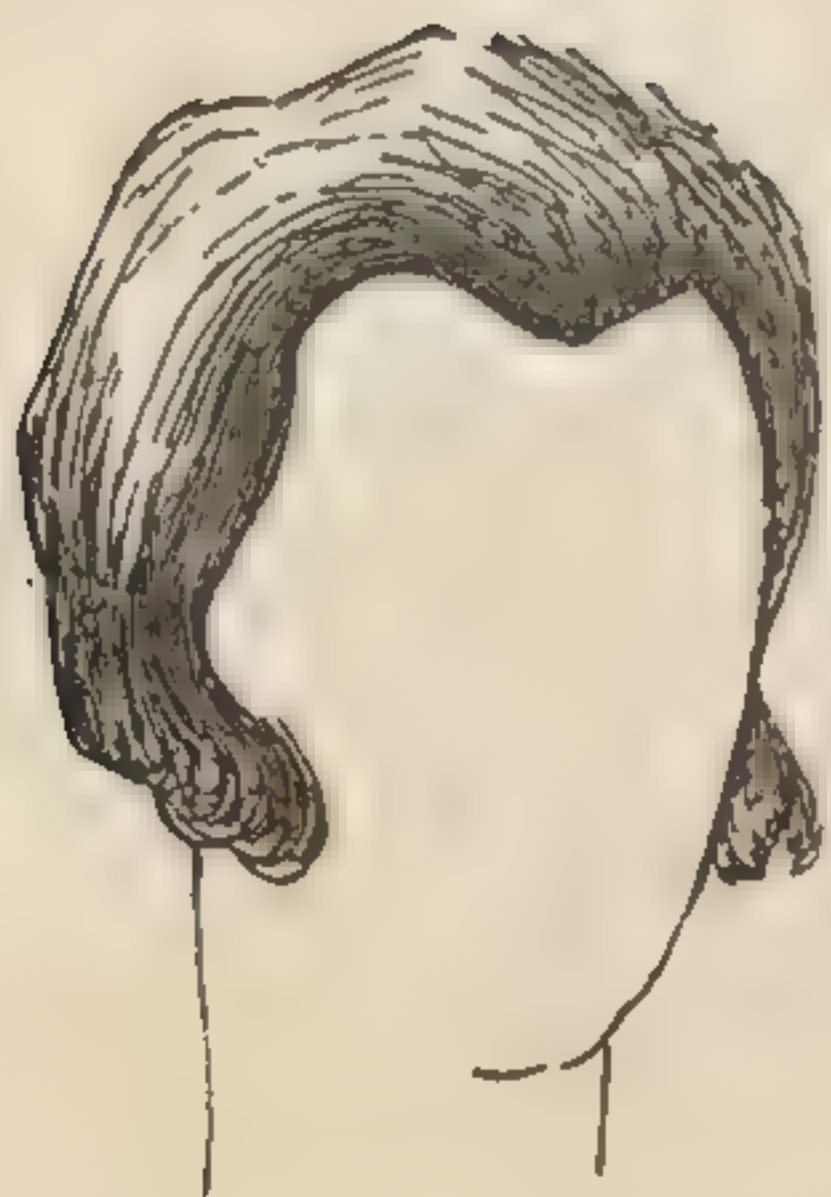
Все это требовало огромного количества волос, и дамы прибегали к накладкам. К этому времени в моду вошли локоны.

В 1875 г. прически сделались менее пышными. Молодые дамы или спускали косы на затылок à la Mozart или ходили с распущенными волосами.

В 1880 г. волосы спереди напускались на лоб, а сзади собирались в узел.

В 1882 г. узел этот спускался почти на затылок, а впоследствии опять поднялся на середину головы. Локоны вышли из моды.

В последнем десятилетии XIX века простая прическа уступила место пышной.



XX век. 30-е годы

дамы
и ло-
моды
одни
сзади
бло-
и вы-
ческа

3

ЧАСТЬ

ГРИМ И СВЕТ

Ак
такля
ного
цадки

Пр
тель
ланни
спект
зрите

П
зрите
близ
гда
ми
так

Р
рал
зна

пра

вы
сам
тел

дан
сма
пр

ря

I. ВЛИЯНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ СЦЕНЫ НА ГРИМ

Актер, выполняющий грим в условиях конкретного спектакля, должен учитывать величину сцены, размеры зрительного зала, яркость и цветность освещения сценической площадки.

При малых размерах сцены и зрительного зала, когда зритель видит актера на близком расстоянии, резкий, грубо сделанный грим будет раздражать зрителя, мешать восприятию спектакля. То же произойдет, если расстояние от сцены до зрителя несколько больше, но освещена сцена очень сильно.

При больших размерах зрительного зала и сцены, когда зритель рассматривает актера с далекого расстояния, или при близком расстоянии, но при слабой освещенности сцены, когда зритель плохо видит, — грим, сделанный мягко, с мелкими деталями, не будет производить должного впечатления, так как просто не будет видим.

Как пример, можно привести опыт, поставленный в театральной лаборатории Государственной академии искусствознания.

На лице актера был сделан грим различной резкости на правой и левой стороне лица.

Более мягко сделанная сторона грима вполне нормально выглядела при освещении опытной площадки, равном 480 люксам, на расстоянии от 8,5 метра до 12,5 метра (1—6 ряд зрительного зала лаборатории).

Грим с другой стороны лица, сделанный более сильно, в данных условиях выглядел слишком резким, и только при рассматривании его на расстоянии свыше 17 метров становился приемлемым.

Чтобы эта сторона грима выглядела нормально с первых рядов, пришлось освещенность сцены уменьшить до 60 люкс,

но тогда другая (слабая) сторона уже начинала теряться, и на расстоянии 10 метров грим был неразличим.

Этот опыт показывает, что, если бы в каком-нибудь случае мы уменьшили освещенность сцены в 4 раза или увеличили расстояние до зрителя в 2 раза больше, чем обычно, то грим пришлось бы также сделать резче, примерно, в 2 раза.

Помимо силы резкости теневых пятен в гриме имеют большое значение и цвета красок.

При слабом освещении невозможно использовать тусклые оттенки цвета и полутоны красок, в таких случаях краски должны быть яркие и чистые.

Обобщающую рабочую формулу можно вывести следующую: при большой освещенности сцены, а также при близком расположении зрителя грим нужно делать мягче, переходы от тона к тону более плавные, цвета красок могут быть тусклые; при слабой освещенности на сцене, а также при большой отдаленности зрителя грим должен быть сделан резче, переходы от тона к тону контрастны, цвета красок более яркие и чистые. При больших размерах зрительного зала грим рассчитывается на его середину.

Необходимо указать еще на различный характер впечатления, которое создается при освещении грима концентрированным пучком света и рассеянным светом.

В первом случае грим выглядит более объемным, так как естественное расположение теней, образующихся на лице актера, выявляет его объемную форму.

При этом необходимо, чтобы грим соответствовал анатомической структуре лица актера. Если же грим построен с целью резко изменить формы лица актера, то иллюзия, искусственно созданная красками, нарушается. Отсюда видно, что резкое изменение форм лица актера только живописными приемами грима при концентрированном луче света почти невозможно, и такой грим следует выполнять, применяя скульптурно-объемные приемы грима.

Наоборот, когда грим связан со строением лица актера и подчеркивает его формы, не требуется особенно сильное, резкое накладывание красок и выявление объема светотенью, так как объем уже подчеркивается направленным светом.

Освещение концентрированным лучом света типично для современной сцены. Ровное освещение сцены, «без теней» — типично для старой сцены, в условиях которой возникла и развивалась так называемая «светотеневая» — живописная техника грима.

Рассеянный свет делает лицо актера как бы лишенным объема — плоским, и для подчеркивания его объемности необходима хорошая тушовка, с четко наложенными тенями, модели-



Грим и свет

рующими формы лица. Так как естественные тени, подчеркивающие формы лица актера, при рассеянном свете выявлены слабо, то в данных условиях освещения возможно более широкое применение живописных приемов грима.

В различные периоды истории театра техника грима, не меняясь принципиально, все же корректировалась с изменением характера источника света.

Переходы освещения от масла и свечей к газу (в двадцатых и тридцатых годах XIX века) и от газа к электрическому свету (в восьмидесятых годах) потребовали не только менее резкой техники гримирования (благодаря большей освещенности сцены), но и изменения палитры и характера гримировальных красок.

Так, Кофтырев указывает, что «в прежние времена, когда на сцене употреблялось масляное освещение, жидкое притирание имело свое значение, потому что пламя от масляного освещения, имеющее красноватый отблеск, сообщает белилам нежный колорит, который очень хорошо гармонирует с сухими румянами. При газовом же освещении белила делают лицо чрезвычайно бледным и безжизненным; поэтому при газовом освещении следует непременно употреблять жирное притирание для того, чтобы лицо актера стало красивее и получило свежесть и жизнь. Такое действие оказывает светлый охряный цвет жирного притирания вместе с нежной алой краской, которую гримирующийся может изменить до самого нежно-розового цвета»¹.

«Жирное охряного цвета притирание с алой краской», о которых пишет Кофтырев, являются теми красками для общего тона, которые сменили прежние белила в связи с переходом от масляного освещения к газу. Эти цвета общего тона существуют и сейчас в наборе гримировальных красок, хотя с переменной освещенности сцены от газа на электрическое характер света снова изменился по своему спектральному составу и имеет другую цветность. Только в последнее время фирма Лейхнера выпустила три краски общего тона под рекламными названиями «Девушка-звезда», «Звезда-леди» и «Звезда-мадам», рассчитанные на электрическое освещение.

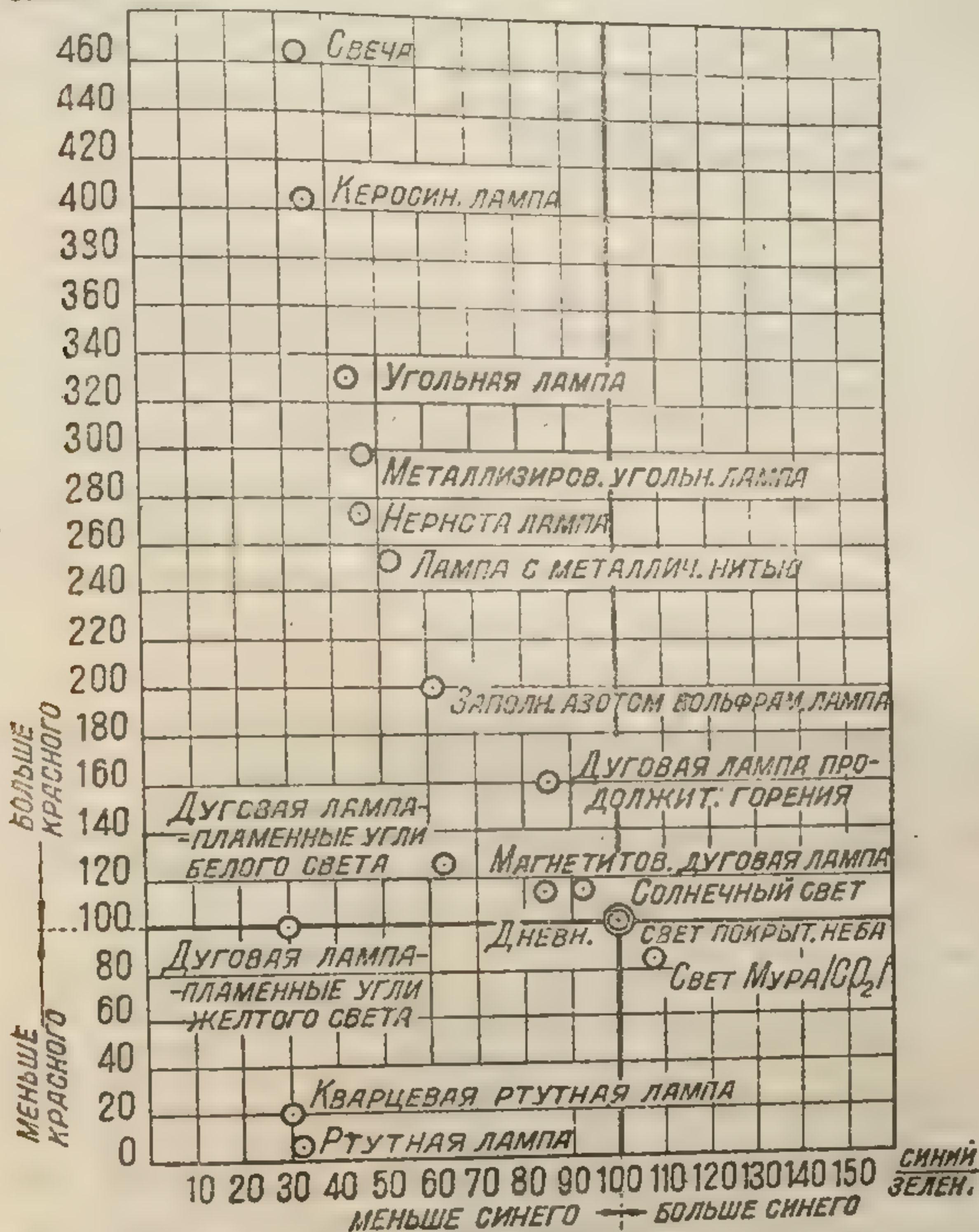
При сравнении цветовых характеристик различных источников света — дневной свет, керосиновая лампа, электрическая лампочка накаливания, дуговой прожектор (см. стр. 193), естественно возникает вопрос — каковы же особенности техники грима в данных условиях освещения и какова должна быть при этом палитра гримировальных красок?

Вопросы эти интересны не только теоретически, но имеют и большое практическое значение.

В наших условиях очень часты выезды театра не только в помещение другого театра с оборудованной сценой, где имеется

¹ С. Кофтырев, Первое знакомство со сценой, М., 1873 г.

КРАСН.
ЗЕЛЕН



Сравнительная таблица спектров различных источников света (L. Bloch)

возможность создать те же условия освещения, что и на стационаре, но и в деревню, в колхоз. А там не всегда имеется возможность осветить сцену электричеством, чаще всего приходится играть на солнце, или при керосиновых лампах, или при свете газонакалильных ламп.

Но особенно сильные изменения грима происходят при современном освещении сцены в случае использования различных цветных светофильтров.

К сожалению, пока мы не имеем достаточно точных теоретически разработанных ответов на поставленные вопросы.

На основе имеющихся наблюдений в театре и ряда экспериментально-опытных работ, проведенных в театральной лаборатории (ГАИС), мы можем пока дать только общие ориентировочные указания, которые помогут избежать первых грубых ошибок в практической работе.

ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА ОСВЕЩЕНИЯ НА ГРИМ

Мы воспринимаем цвет окружающих предметов только при наличии освещения, причем наше восприятие цвета в значительной степени зависит от цвета освещения.

Если мы закрасим кусочки бумаги различными гримировальными красками, поместим их на черный фон и будем освещать их светом, различно окрашенным при помощи светофильтров, то цвета красок будут все время изменяться в зависимости от цвета освещения (см. табл.).

ИЗМЕНЕНИЕ ЦВЕТА ГРИМИРОВАЛЬНЫХ КРАСОК ПРИ ЦВЕТНЫХ СВЕТОФИЛЬТРАХ

Таблица составлена по данным инж. А. А. Волькенштейна, „Работа со сценическими светофильтрами“, театральная лаборатория ГАИС

Светофильтр	Гримировальная краска	Цвета краски, возникающие под влиянием цвета освещения
Целлон фирмы Швабе Красно-фиолетовый Цветность 497 Чистота цвета 56 Коэффициент пропускания 0,13	Общий тон № 3 Светлая красная (киноварная) Синяя (ультрамариновая)	Розовый насыщенный Розовый малонасыщенный Ультрамариновый насыщенный
Целлон ф. Швабе Зеленый Цветность 545 Чистота цвета 88 Коэффициент пропускания 0,14	Общий тон № 3 Светлая красная Синяя	Желтоватый очень мало насыщенный Темно-красный насыщенный Зеленоватый, почти черный

Продолжение

Светофильтр	Гримировальная краска	Цвета краски, воз- никающие под влиянием цвета освещения
Целлон ф. Швабе	Общий тон № 3	Розовый насыщен- ный
Красный	Светлая красная	Розовый мало на- сыщенный
Цветность 613	Синяя	Черный
Чистота цвета 97		
Коэффициент пропуска- ния 0,10		

Эти изменения цвета красок происходят потому, что дневной свет, свет электрической лампы, дуги, свет, прошедший через светофильтр, и т. п. являются сложным светом. Это означает, что он состоит из отдельных световых потоков, являющихся простейшими, так называемыми однородными (т. е. одного цвета). Таких однородных световых потоков фактически бесчисленное множество. На глаз же можно различить лишь несколько (примерно, сто пятьдесят).

Так называемый белый свет (электрической лампы, дуги, дневной) образуется при смешивании большого числа однородных световых потоков. Свет, прошедший через цветной светофильтр, не содержит некоторых однородных потоков, другие содержит в незначительном количестве.

Например, после прохождения через красный светофильтр свет содержит лишь однородные световые потоки различных красных оттенков.

Свет, падая на любое непрозрачное тело, частью отражается от него, частью поглощается им. Белая поверхность отражает в равной мере все падающие на нее лучи. Поэтому, если осветить белую поверхность белым светом, она будет казаться белой. Если же белую поверхность осветить красным светом, она будет казаться красной, так как никакого другого света, кроме падающего на него красного, она не отражает.

Цветная поверхность отражает падающий на нее луч не в одинаковой мере. Например, зеленая поверхность при освещении белым светом отразит лишь однородные световые потоки различных зеленых оттенков и поглотит все остальные. Если же зеленую поверхность осветить красным светом, то от поверхности вообще ничего не отразится, так как зеленая поверхность вообще ничего не отражает. Зеленая поверхность, освещаемая красным светом, будет казаться черной.

Подобные же изменения происходят и с гримом на сцене. Для примера рассмотрим грим «молодого лица» в условиях различного цветного освещения.

При красном светофильтре свет, прошедший через него, не будет содержать в себе почти никаких других лучей кроме красных.

Поэтому краски грима, отражающие красные лучи (общий тон, окраска губ, румяна), будут красными. Но так как общий тон и румяна отражают красный в одинаковой степени, то исчезнет разница между румянами и общим тоном, а губы потеряют ясность очертаний своей формы, причем в общей цветовой среде все лицо в общем будет казаться как бы побледневшим¹.

Синий цвет подводки глаз, который поглощает красный, будет выглядеть черным.

При зеленом светофильтре, пропускающем всю зеленую часть спектра, частично сине-зеленую и желтую, и в очень слабой степени красную, красные краски (румяна, губы) слабо выявят свой цвет благодаря незначительному количеству красных лучей при зеленом свете, и поэтому будут казаться бурыми, почти черными.

Общий тон, отражающий желтые и зеленые лучи, станет желтовато-зеленым и в общем бледным (благодаря явлению трансформации).

Синий (подводка глаз), поглощающий желтый, превратится в грязно-синий и будет выглядеть серым на фоне общей зеленоватости общего тона.

Синий светофильтр пропускает сине-зеленую часть спектра и небольшую часть красных. Общий тон становится белесым грязно-синеватого цвета. Красные краски темнеют, принимая несколько лиловатый оттенок. Синяя подводка становится иногда совершенно невидимой.

Сине-фиолетовый светофильтр почти в одинаковой степени пропускает синие и красные лучи, которые отражаются красными и синими красками грима, причем по контрасту с белесоватой сине-фиолетовой окраской общего тона они выделяются очень ярко.

Желтый светофильтр не пропускает синих лучей, поэтому синяя подводка глаз становится черной. Желтоватые тона общего тона становятся белесоватыми.

Необходимо отметить, что чем большей чистотой и насыщенностью обладает цвет света, прошедший через фильтр, тем

¹ Данное явление возникает в результате сложного психо-физиологического процесса, называемого трансформацией, см. С. В. Кравков, «Глаз и его работа», Госмедиздат, М. 1932.

ближе он к спектральному, тем резче изменение цвета красок в гриме. Если бы фильтры обладали идеальными свойствами пропускать только однородные лучи, без всяких примесей, а краски обладали бы теми же идеальными свойствами отражения, то в театре почти невозможно было бы избежать резких трансформаций грима. Но на практике цвета светофильтров и красок получаются из сочетания различных лучей, поэтому гамма видимых цветов расширяется. В результате посредством подбора соответствующих фильтров, с одной стороны, а с другой — посредством некоторого изменения палитры гримировальных красок, возможно до некоторой степени корректирование грима при цветном освещении.

Зная эти законы, мы можем построить и трансформирующийся грим. Так например, подобрав соответствующий красный светофильтр и такой цвет красновато-оранжевой краски, которая совершенно не будет видима на лице при красном освещении, но которая будет превращаться в коричневый цвет при соответствующем зеленом фильтре, мы добьемся соответствующих результатов трансформирующего грима.

Используя эту краску как тeneвую, сделаем, например, грим «старого лица». При освещении этого грима красным лицо будет выглядеть как бы без грима (молодым), а переключая красный свет на зеленый, мы превратим молодое лицо в старое и т. п.

Корректирование грима подбором светофильтров и цвета гримировальных красок в театре производится опытным путем. Дать в этом отношении совершенно точные указания невозможно, так как результаты зависят от малейших изменений взаимовлияющих компонентов. А мы не имеем ни нормированных стандартов цвета гримировальных красок (напротив, каждая новая партия выпускаемых красок отличается от предыдущей), ни твердо установленных характеристик светофильтров. Кроме того грим должен выполняться с учетом того цветного фона, на котором актер будет действовать, а также с учетом его костюма. Имеют значение отражение яркого цветного костюма, контраст цвета костюма с гримом, цвет парика, его контраст с гримом, осложнения, возникающие с изменением цвета при цветном освещении и т. д.

Всех компонентов, которые могут возникнуть в конкретных условиях спектакля и имеют иногда решающее значение для грима, невозможно предугадать. Поэтому ниже приводимые выводы, сделанные на основе наблюдений и ряда опытных работ, следует рассматривать только как ориентировочные, требующие дальнейшего уточнения и видоизменения в зависимости от условий практической работы.

ВЫВОДЫ:

Белесоватые, слабо насыщенные светофильтры (светло-желтый, розовый, светло-голубой, светло-зеленый, светло-фиолетовый и т. п.) изменяют цвета грима настолько незначительно, что практически это особого значения не имеет.

При сильно насыщенных светофильтрах (красный, зеленый, синий, сине-фиолетовый и т. д.) грим изменяется резко и нуждается в коррективах, причем «характерные» гримы, не имеющие ярко выраженного живописного цветного разрешения, а выполняемые в обычных оттенках коричневых тонов, изменяются мало. Чаще всего такие гримы сильно светлеют и несколько теряются при красном свете, тогда в этих случаях необходимо более резко подчеркнуть теплые места. Гримы, выполненные яркими, чистыми цветами красок, резко меняют свой характер, вплоть до полной трансформации, и следовательно, используемые цвета красок должны находиться в определенных соотношениях с цветом освещения. То же относится и к гримам так называемого «молодого лица», возможности корректирования которого мы разберем более подробно.

Красный свет. Общий тон почти безразличен, так как при красном свете оттенков его цвета не видно. Чтобы лицо выглядело возможно светлее, можно накладывать чистые белила. Румяна не видны, и передать характер румяного лица невозможно, здесь следует только подчеркнуть форму щек подтушовкой их малиново-коричневыми красками. Также необходимо передать и форму носа.

Подводку глаз следует делать или коричневой или светлосиней.

Губы подводить нужно темно-красной с подтушовкой или окантовкой их рельефа.

Весь грим выглядит при нормальном свете коричневатокрасным на белом фоне. Тушовку нужно делать очень четко и чисто.

Зеленый свет. Следует обращать особое внимание на цвет общего тона, так как светлые краски общего тона выглядят мертвенно-зелеными, а темные тона (№ 3 и так называемые «загарные») очень сильно темнеют. Красками, приближающимися к нормальным цветам кожи, являются желтоватые оттенки общего тона. Румяна накладывать сильно нельзя, так как они выглядят черными. Наиболее близко характер румян передается в данном случае желто-оранжевой краской.

Подводку губ следует давать слабо.

Подводка глаз лучше коричневая.

Синий свет
светлый, желтый
Лейхнеру. Ру
ные.

Губы под
так как синя

Сине-фиолетовый
темных и крас
станет от это
Румяна можн
лучше карми

Губы под
Подводка
что красные
этом освеще

В тех слу
ту, прокорре
всех случаях

В данном
ший грим «м
наложенный
родка губ сл
ее рельефа

Следует
посредствен
зуется под
но коррект
обязателен
и цветная.

Прекрас
ланная не
товым свет
нительным
светка, не
создает но

Учитыв
ма, мы п
грима при
новая лам

В этих
ристику т
ние и обл
Так, с
ным, мене
при элект
товых тон

Синий свет. Общий тон, менее резко изменяющийся — светлый, желтовато-розовый, соответствует примерно № 2 по Лейхнеру. Румяна лучше карминного оттенка, слабо наложенные.

Губы подводятся слабо. Глаза нельзя подводить синим, так как синяя подводка не будет видна.

Сине-фиолетовый. При этом свете следует избегать темных и красноватых по цвету общих тонов, так как лицо станет от этого ярко-красное. Лучше тон № 2 по Лейхнеру. Румяна можно накладывать нормально, но не яркие по цвету, лучше карминного оттенка.

Губы подводить не очень ярко, но четко.

Подводка глаз может быть и синяя. Следует учитывать, что красные и синие цвета очень сильно выявляются при этом освещении.

В тех случаях, когда на сцене освещение меняется по цвету, прокорректировать грим так, чтобы он был одинаков во всех случаях, невозможно.

В данном случае наиболее цветоустойчивым будет следующий грим «молодого лица»: общий тон № 2 Лейхнера, не ярко наложенный румянец карминного оттенка, не сильная подводка губ слабо окрашивающей красной краской с окантовкой ее рельефа темным, подводка глаз коричневая.

Следует указать, что в тех случаях, когда лицо актера непосредственно не освещается цветным лучом света, а используется подсветка, которая выделяет лицо актера, грим не нужно корректировать. В качестве подсветки при этом вовсе не обязателен нормальный источник света, подсветка может быть и цветная.

Прекрасно, например, корректирует грим подсветка, сделанная не сильным источником света, закрытая цветным матовым светофильтром (слабой насыщенности), по цвету дополнительным к основному цвету освещения сцены. Такая подсветка, не мешая общему эффекту цветного освещения сцены, создает нормальную видимость грима.

Учитывая влияние цветного освещения на изменение грима, мы получаем возможность предвидеть также изменение грима при различных источниках освещения сцены: керосиновая лампа, электричество, солнечный свет и т. п.

В этих случаях приходится учитывать цветовую характеристику того или иного источника света, принимая во внимание и общую освещенность сценической площадки.

Так, спектр электрического света, по сравнению с солнечным, менее богат синими и фиолетовыми спектрами, поэтому при электрическом свете обедняется гамма синих и фиолетовых тонов, а благодаря общей желтоватости света, желтые

цвета становятся белесоватыми. Еще в большей степени это относится к свету керосиновой лампы. Поэтому принципы гримирования при керосиновой лампе будут приближаться к тем, которые характерны для желтого светофильтра, с учетом общей освещенности на сцене.

В заключение следует указать, что современные театральные уборные должны быть так оборудованы, чтобы возможно было изменять цвет освещения, ибо, только гримируясь в условиях, тождественных с условиями освещения на сцене, можно практически добиться правильного разрешения грима при цветном освещении сцены.

4

ЧАСТЬ

ОСНОВЫ ГРИМА

К
изве
веде
гу н
собст
Е

щим
явля
ла
этом
рол

па
ст
рая
кр
ор
пл
иб
но
го

об
ху
жа
со

ш
м
м
и

I. ЧТО ТАКОЕ КОМПОЗИЦИЯ

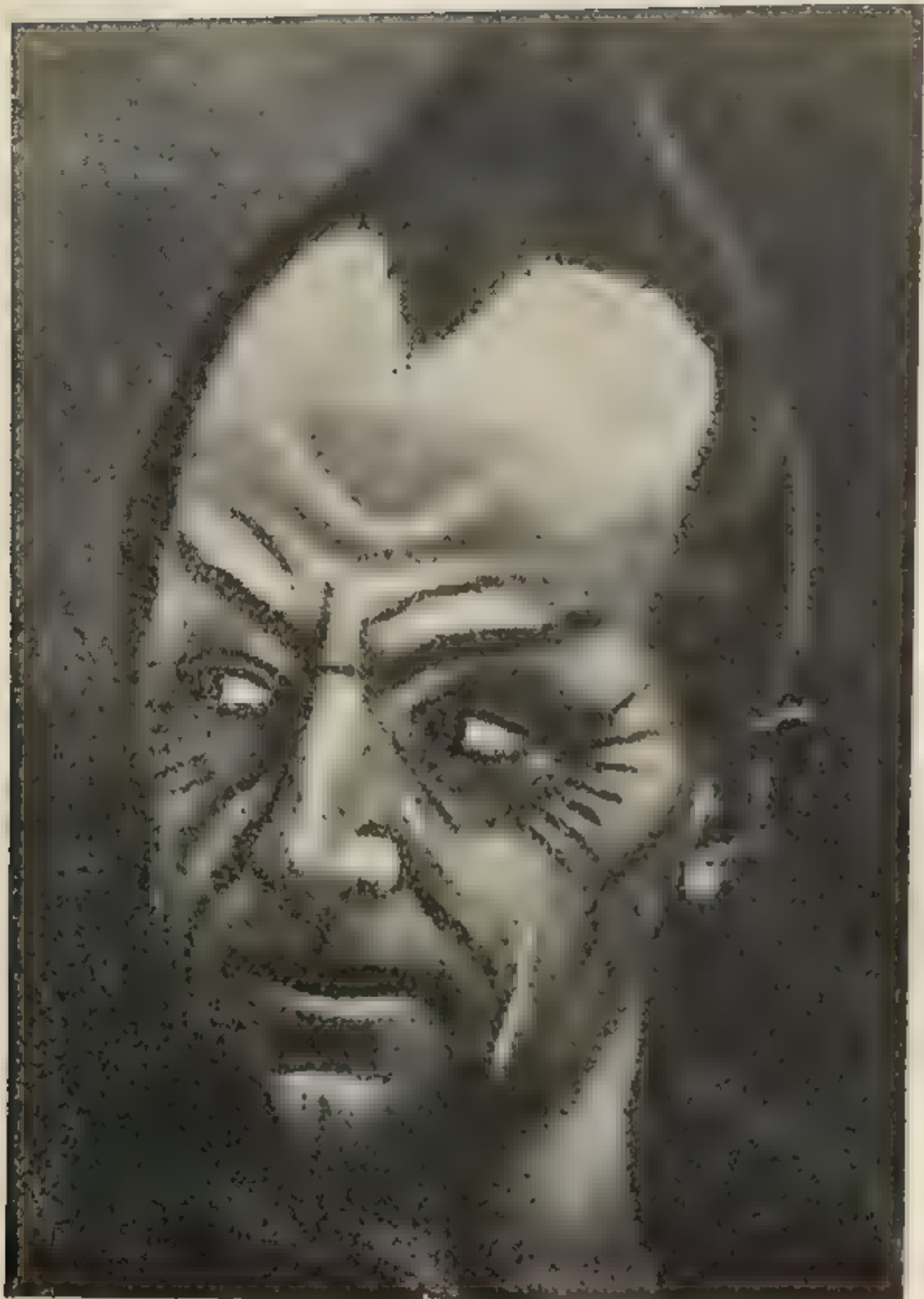
Композиция есть такая организация художественного произведения, которая располагает все входящие в данное произведение компоненты в определенном соподчинении друг к другу и приводит их к известному единству так, чтобы это способствовало выявлению основного замысла произведения.

В театре таким общим организующим началом, приводящим к определенному единству все компоненты спектакля, является возникающий на основе драматургического материала творческий замысел и план постановки. Соответственно этому творческому плану создается определенная трактовка роли и образное ее воплощение актером.

Грим является одним из компонентов построения образа. на нем лежит задача оформить лицо актера и, в зависимости от трактовки роли, придать ему такую выразительность, которая способствовала бы максимальному и всестороннему раскрытию образа. Следовательно, композиция грима есть такая организация выразительных средств грима, применительно к пластическим данным лица актера, которая способствует наибольшей конкретизации и наглядности образа в определенной его трактовке, возникающей на основе общего творческого замысла и плана постановки.

Грим не может быть найден в готовом виде оторванным от образа, вне его. Актер, используя грим как один из элементов художественной выразительности при построении образа, должен включить работу над гримом в свой творческий путь по созданию образа.

Этого не принимает во внимание большинство существующих руководств по гриму, где обычно предлагаются учащемуся готовые штампы грима, соответствующие тому или иному действующему лицу. Так, Ренэ (J. Renéz, *L'art de se grimer*), исходя из разделения на амплуа, предлагает соответствующие



Этим амплуа гримы и описывает технические приемы выполнения.

«Серьезные амплуа. Герои-любовники, первые роли. Блондины. Тон № 2, румяна № 12, рисовая пудра (розовая).

Брюнеты. Тон № 2, румяна № 12, рисовая пудра (Рашель).

Рис. № 1. Герой любовник.

Румяна должны быть наложены под бровями и под глазами до соединения с волосами, легко и равномерно подтушевав на кончик подбородка. Черное, темно-коричневое или синее только на ресницы.

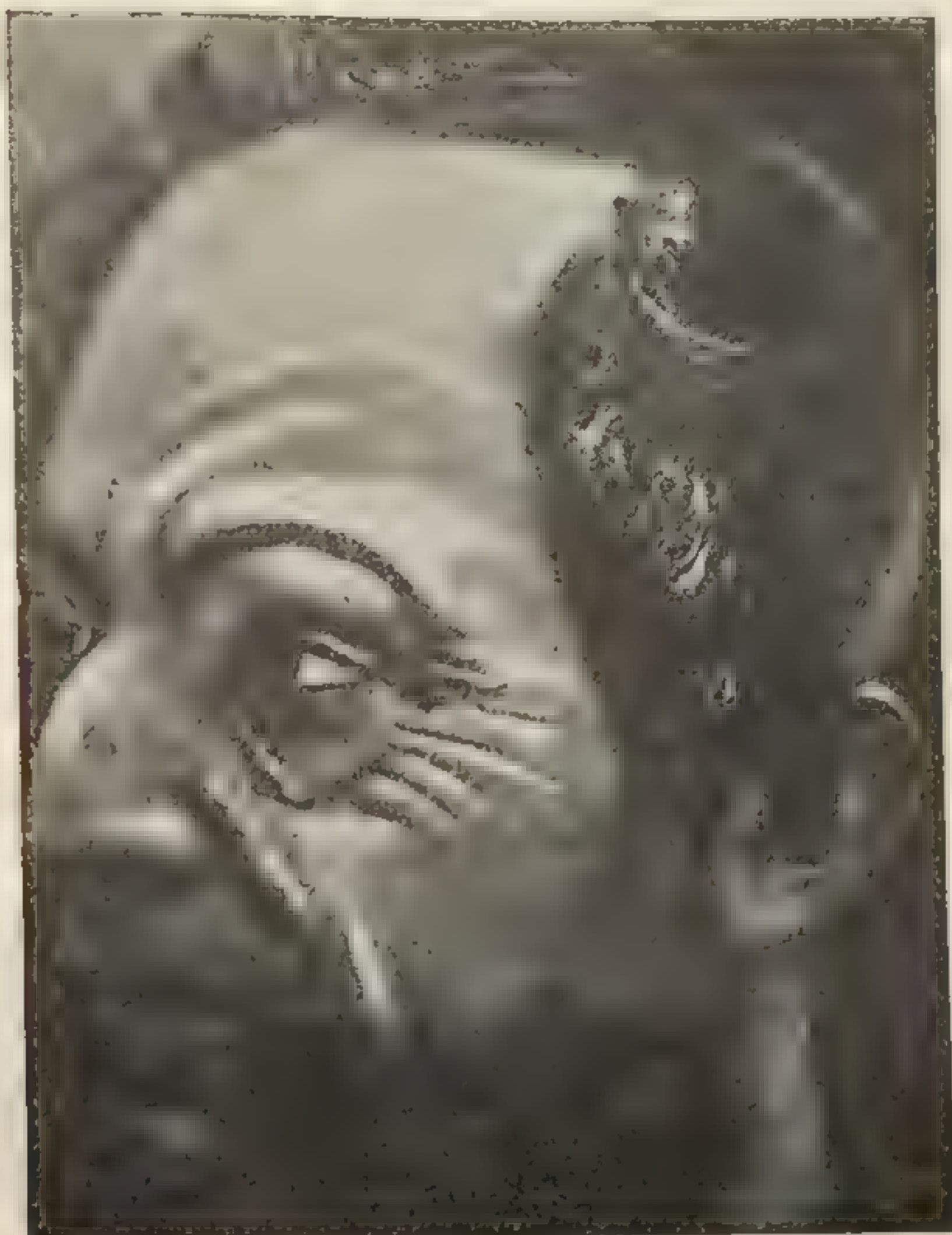
Рис. № 2. Первая роль.

Те же указания, что и для рис. 1, парик Людовика XIII, усы и борода на газе. В целом накладывание красок более сильное, глаза более подчеркнута» и т. п.

Бук (Buck, die Schminkkunst) просто дает таблицы в красках для гримов различных ролей и в небольших примечаниях к таблицам — указания о процессе технического выполнения этих гримов. Бук и Ренэ чрезвычайно просты и откровенны, другие авторы несколько усложняют и варьируют их методы, приспособляя к новым условиям театра.

Коренная ошибка этих авторов состоит в том, что они грим рассматривают совершенно оторванно от целого спектакля и строят его не на анализе изображаемого персонажа во всей сложности его характеристики, а на основе какой-нибудь одной чрезвычайно расплывчатой и обще характеризующей

ГРИМЫ ПО ВУСКУ
Банкир



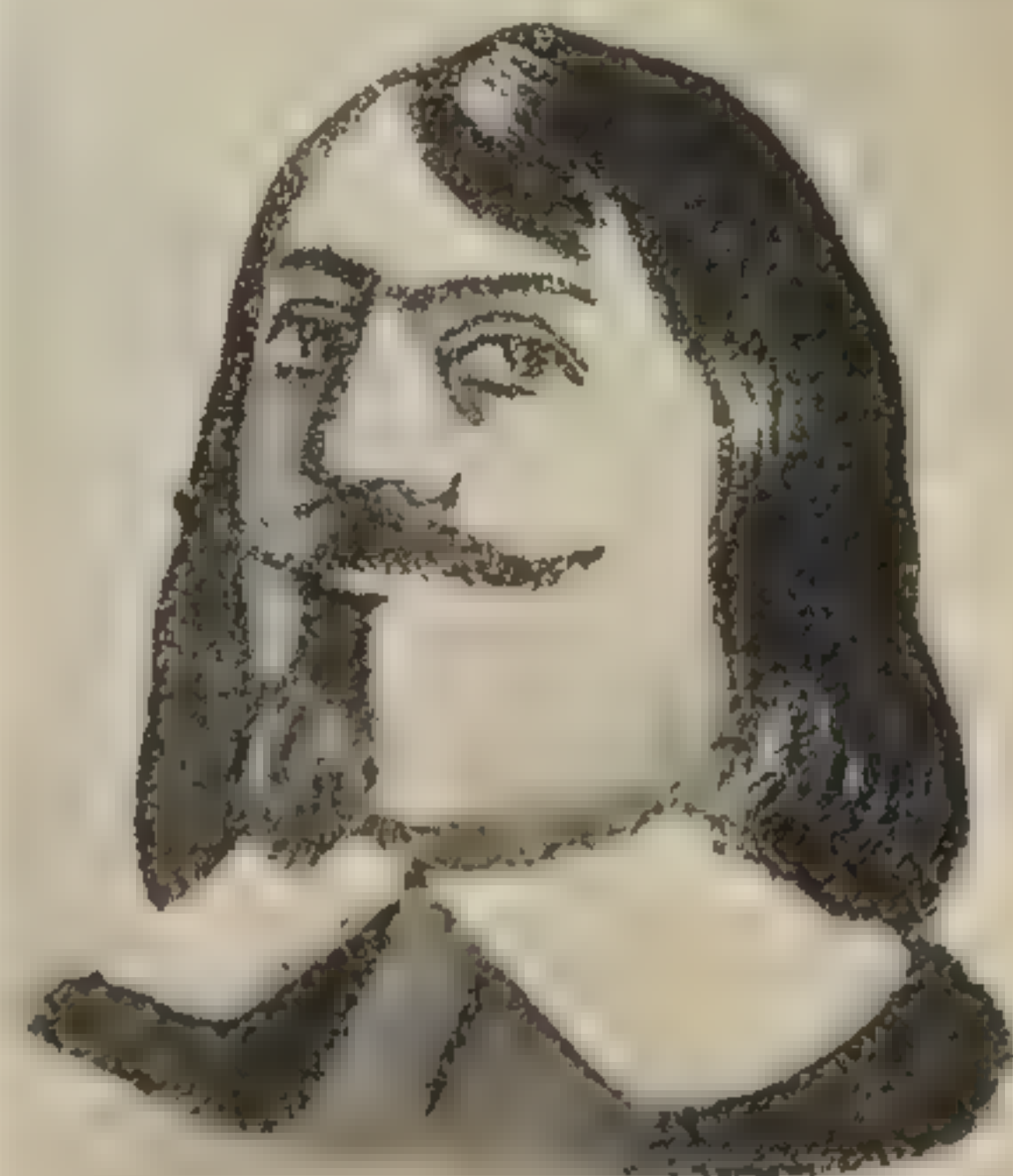
частности. Амплуа по Ренэ, теперь уже вовсе утратившее свое первоначальное значение, никак не определяет ни индивидуального лица и характерных особенностей конкретной роли, ни, тем более, ее трактовки в общей композиции спектакля. Точно также могут выпасть из общего плана спектакля и гримы, скомбинированные на основе общих, расплывчатых и абстрактных определений характера и его внешних проявлений у человека, будь то «еврейский банкир» по Буку, или «герой-красноармеец» по Новлянскому. Неверно изучение гримировальных приемов и у Бельского¹, когда он прием «толстые щеки — связывает с определенным содержанием: «толстые щеки — щеки кулака», «толстый нос — вульгарность» и т. п. Прием сам по себе, хотя бы и толстого носа, ничего «вульгарного» в себе не содержит, этот прием, может быть, и будет передавать вульгарность в каком-нибудь определенном взаимодействии частей и частей, но точно так же, при других соотношениях частей и в других условиях спектакля, он будет передавать характер носа и совершенно не вульгарного человека.

Иногда штамп грима протаскивается более завуалированно. Лебединский исходит как будто из правильной основы — из анализа драматургического материала и на основе этого

¹ Бельский, Элементарное руководство по гриму.



Герой-любownik



Первая роль

анализа дает описание грима и приемов выполнения ¹. Но ведь этот «анализ» драматургического материала или другой частности, вне учета всех других элементов конкретного спектакля, также не будет пригоден. Единственный правильный путь в композиции грима — от анализа выполняемого актером образа, причем в построении грима актер проходит те основные этапы, что и в работе над ролью.

Первый период — подготовительный, который включает анализ драматургического материала, анализ роли, накопление конкретного материала (изучение типичных явлений жизни, подбор иконографических материалов, ознакомление с литературно-описательными материалами и т. д.).

Второй период — создание проекта грима (эскиз грима). На этом периоде работы происходит отбор и организация накопленного материала, на основе анализа сценического образа, создаваемого актером, и тех требований, которые предъявляет режиссерский замысел подготовляемого спектакля.

Третий период — выполнение грима, доработка его, то есть проверка грима на репетициях, внесение поправок, изменений и окончательное фиксирование грима в соответствии с окончательной общей композицией образа.

Четвертый период — грим в спектакле; изменение его, в связи с ростом и углублением образа в самом спектакле.

¹ Лебединский, Грим.

ГРИМЫ ПО НОВЛЯНСКОМУ



1. Герой-красноармеец. 2. Матрос-„братишка“. 3. Белогвардеец-офицер, золотопогонник. 4. Советский интеллигент („спец“)

II. ПЕРВЫЙ, ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД В КОМПОЗИЦИИ ГРИМА

Работа первого периода сливается с той, которую проводит актер, работая над ролью, создавая ее план и трактовку. Поэтому отметим только характерные моменты, имеющие значение и для построения грима.

На основе анализа пьесы определяется историческая и социальная среда, отображенная в пьесе, социальная и классовая характеристика действующего лица, профессия, возраст. В пьесе, наряду с этими общими выводами, имеющими значение при построении грима, можно найти иногда и более подробные указания, непосредственно характеризующие внешность действующих лиц. Такие описания внешности драматург дает иногда в ремарках и репликах. Например, ремарки у Бернарда Шоу в пьесе «Ученик дьявола».

«Миссис Доджен — «Она особа не из пленительных, но, просидев всю ночь, какая женщина производит выгодное впечатление. Лицо же миссис Доджен, даже при наилучшей обстановке, покрыто отталкивающими морщинами, в которых пустые формы и обряды мертвого пуританизма подчеркивают грубый нрав и злую гордыню». Или там же:—«За ним идет



*А. Афиногенов, „Чудак“. Постановка засл. деят. искусств
И. Н. Бересенева и засл. арт. А. И. Чебана.
Трощина — засл. арт. С. Г. Бирман*

родня, во главе со старшим дядюшкой, Вильямом Додженом, крупным, бесформенным человеком; нос бутылкой, очевидно, не аскет. Ни одежда, ни вечно озабоченная жена не указывают на его материальное благополучие. Младший дядя—Тит Доджен—сухое, маленькое существо, помесь таксы с человеком». И т. п.

В подобных случаях, когда ремарки драматурга ярко характеризуют внешность действующего лица и когда характеристика автора совпадает с трактовкой роли актером, работа над композицией грима значительно упрощается. Когда же трактовка образа намечается иная, естественно — выполнять



Н. Бромлей и В. Подгорный. По В. Гюго „Человек, который смеется“. Постановка засл. деят. искусств Б. М. Сушкевича. Королева Анна — засл. арт. С. Г. Бирман

грим на основе ремарок нельзя. В лучшем случае, они могут иметь только ориентировочное значение. Иногда характеристику внешности действующих лиц автор дает в репликах. Например, в «Борисе Годунове» Пушкина из реплик действующих лиц выясняется внешность Варлаама и Григория.

Григорий. А лет ему, вору Гришке, от роду (смотря на Варлаама) за 50... А росту он среднего, лоб имеет плешивый, бороду седую, брюхо толстое.



К. С. Станиславский в пьесе „Мнимый больной“

В а р л а а м (*читает по слогам*). А лет е-му от ро-ду 20... Что, брат, где тут 50? Видишь—20? А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая. Да это, друг, уж не ты ли?

В подобных случаях, чтобы не было расхождения между словами и внешностью действующих лиц, грим должен соответствовать тем описаниям, которые имеются в репликах; следовательно, характеристика внешности, данная автором, непременно должна быть учтена в общей композиции грима.

В дальнейшем, в пределах тех общих рамок, которые намечаются пьесой, актер ищет дополнительных конкретных материалов, наблюдая типичное среди окружающих его людей, обращаясь к изучению музейных, этнографических, литературных, критических, исторических и т. п. материалов.

В итоге, у актера постепенно накапливается ряд образных представлений о людях, подобных тем, которые изображены драматургом. И к тому моменту, когда отчетливо намечается план трактовки роли, если еще нет готового проекта грима, то во всяком случае основные признаки, характеризующие данную личность, установлены. Большую помощь в накоплении материалов для грима, а также в отыскании характера лица окажет для актера рисование. Автор может зарисовать то, что ему кажется характерным, чтобы потом компоновать по своей идее из набросков полный тип, для него необходимый.

Среди актеров также распространен обычай систематически собирать всевозможные иллюстративные материалы для грима. Независимо от работы над определенной ролью, актер все время накапливает различные рисунки, фото, карикатуры и составляет альбомы, которые с течением времени превращаются в обширное собрание примерных мотивов для всевозможных гримов, откуда актер может черпать что ему нужно для каждой конкретной роли. Такая работа приучает актера к постоянному изучению физиономий, развивает необходимую остроту глаза и наблюдательность.

III. ПРОЕКТЫ И ВЫПОЛНЕНИЕ ГРИМА

Следующий этап в разработке грима — создание проекта грима — наступает после того, как: 1) собран и изучен весь подсобный материал; 2) отчетливо намечен актером контур сценического образа сообразно выполняемой роли; 3) вполне определился стиль и режиссерский замысел спектакля.

При осуществлении своего творческого замысла актер начинает отбирать из накопленного им материала то, что наиболее выразительно передает созданный им образ, учитывая при этом также и выразительные данные своего лица. Такой учет необходим, чтобы, используя особенности своего лица, дать только тот минимум грима, который необходим для характеристики образа. Знать режиссерский замысел актеру необходимо, поскольку каждый постановочный стиль, более того, каждый жанр спектакля требует совершенно различного построения грима. Различными по стилю окажутся гримы в водевиле, трагедии или в бытовой драме, в постановке реалистического или условного характера.



К. С. Станиславский в роли Фамусова
„Горе от ума“

Уже первичная подготовительная работа по накоплению материала для грима должна проходить под знаком определенного жанра и стиля спектакля. Запоминая типичное в жизни, отбирая те или другие иконографические материалы, актер имеет в виду не только «что» он будет передавать гримом, но и «как» он будет характеризовать образ.

Интересный пример работы над гримом в соответствии с социальной характеристикой образа дает артистка Глизер.

В роли Глафиры («Инга» Глебова) Глизер поставила себе задачей показать собирательный тип женщины-работницы, входящей в жизнь в условиях революции.



*К. Н. Рыбаков в роли Фамусова
„Горе от ума“*

«Я не хотела бы, — говорит Глизер, — чтобы Глафира была плакатной женщиной и росла, «диаграммой». Я хотела, чтобы она карабкалась по жизненной лестнице».

Глизер пытается представить себе подобную женщину-работницу. «Кто они в своей массе? Красавицы, стандарт которых мы видим в западном кино или в образах театральных героинь с тремоло в голосе? Нет. Это малозаметные серые женщины, которых коверкала жизнь. Непосильный изнуряющий труд с малых лет делал их лица бледными и измученными, руки от вечной работы корявыми, спины согнутыми. Где уж тут до женских чар».

И в соответствии с такой трактовкой образа намечается проект грима — изобразить Глафиру некрасивой, неуклюжей

женщиной¹. Четкостью формы, достигнутой минимумом изобразительных средств, и в то же время чрезвычайной обостренностью социальной характеристики поражают гримы актрисы С. Бирман (МХТ II).

Бирман «подчиняется рисунку спектакля, подчиняясь, ищет соответствующего стиля игры». Создавая образ королевы Анны в пьесе Гюго «Человек, который смеется», Бирман «сматривает за кулисы дворца, она застаёт королеву в позорящих положениях», сатирически и зло раскрывает ее по линии трагифарса. «У королевы Анны жалкий обнаженный череп, диспропорция движения и костюма, ломанность интонации, жадный и злой взгляд, соединение королевского деспотизма с качествами мелочной мещанки...»

Исполняя роль Трощиной в «Чудачке» — «умело и умно связав черты психологические и социальные в крепкий узел, Бирман дала обостренный и внутренне наполненный образ работницы, овладевающей в мучительном и трудном процессе практикой управления».

«У Трощиной размахистые движения, широкие шаги, и безудержная торопливость, вспотевшее лицо, недоуменный и сторожкий взгляд перед вещами и событиями, не доходящими до ее сознания, внезапная властная решительность»².

Чтобы проследить, как социальная, в конечном счете классовая трактовка роли влияет на характер грима, интересно сравнить гримы нескольких актеров в одной и той же роли.

Сравним, например, несколько Фамусовых («Горе от ума») в исполнении различных авторов.

У К. Н. Рыбакова Фамусов — старый родовитый либерал, «звездоносец из государственного совета», что-то вроде генерала Мордвинова, восхваляемого декабристами: так много доброты и ума было в его круглых, грустно-молодых глазах и полускептической усталости губ. У Южина Фамусов был заведомый старый масон из первого тургеневского кружка, едва ли не пострадавший с Новиковым при Екатерине, «прощенный» Павлом и при Александре на своем казенном месте сидевший не без опаски перед Аракчеевым и Фотием. У В. Н. Давыдова Фамусов — не вельможа, «на его чванно суховатом лице лежал отпечаток сухой важности петербургского бюрократа». У Фамусова в исполнении А. П. Ленского — «каждая кровинка, каждый мускул были верны социальному костяку и историко-бытовой плоти барина не из очень знатных, управляющего казенным местом не из самых важных, зато крепо-

¹ «Актеры театра Революции о театре и о себе», журнал «Советский театр» № 1, 1933.

² П. Марков. Статья Бирман С., журн. «Сов. Театр» № 11, 1931.



*А. П. Ленский в роли Фамусова
„Горе от ума“*

стника из самых твердых». «Лицо круглое, сдобное, с двойным, а может быть и с тройным подбородком (отнюдь не от болезни, а от пшеничного и сливочного изобилия), с ямками, как в круге сыра, и необыкновенная живость, даже бойкость в этом лице»¹.

Эти примеры наглядно показывают, что с каждой новой трактовкой роли и возникающей отсюда новой социальной характеристикой образа грим находит новое разрешение.

Совершенно ясно, что подобный подход к гриму совершенно исключает всякие установленные стандарты грима, рецепты для определенной роли, как их давали Ренэ или Бук.

¹ С. Дурьлин, А. П. Ленский. Журн. «Театр и драматургия», № 9, 1933 г.

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ И ГРИМА ХУД. А. РЫКОВА
К ПОСТАНОВКЕ „СЛУГА ДВУХ ГОСПОД“



Панталоне



Доктор

При составлении эскиза грима большую помощь актеру может оказать художник спектакля. В эскизах декораций, костюмов, грима художник наглядно подсказывает актеру способы живописного разрешения стиля, которыми следует пользоваться в гриме. Например: эскизы художника Левина к постановке «Воцек», где художник подсказывает актеру экспрессионистические методы разрешения грима; эскизы художника Рыкова («Слуга двух господ»), где даются новые разрешения традиционных гримов, или эскизы художника Акимова.

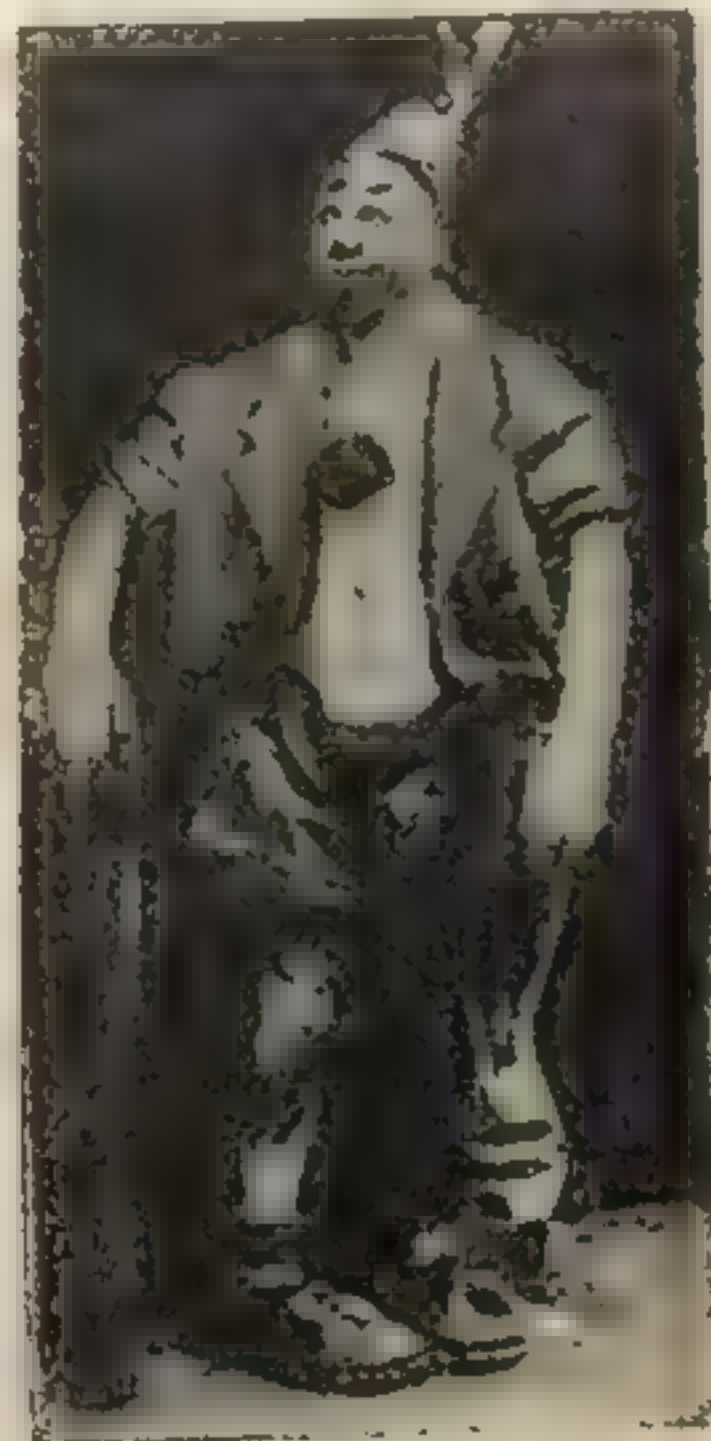
Здесь следует особенно подчеркнуть необходимость полного согласования работы художника, актера и режиссера. Только при этом условии возможно достигнуть единства стиля и композиции в обрисовке всего внешнего вида.

Как пример укажем на работу М. В. Добужинского над постановкой «Месяц в деревне».

«Впоследствии, когда художник начал высказываться в области костюма и грима, я незаметно и постепенно направлял работу его воображения по той линии, которая была нужна исполнителям ролей, стараясь слить мечту художника со стремлениями артистов.



Первоначальные варианты грима артиста цирка Кoko



Грим теперь и его варианты

«Этому много помогло и то обстоятельство, что Добужинский присутствовал на всех предварительных беседах и репетициях пьесы, вникал в нашу режиссерскую и актерскую работу, вместе с нами искал и изучал внутреннюю сущность тургеневского произведения...
...при этом он часто подсказывал грим и костюмы артисту, прислушиваясь к его желаниям и мечтам»¹.

Третью стадию работы — выполнение грима — нельзя рассматривать как момент чисто технический. Здесь мы также встречаемся и с моментами творческого характера.

¹ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*.

Как бы тщательно ни был разработан проект грима, все же до проверки его в соотношении со всей композицией образа (в сценических условиях) нельзя считать грим окончательно найденным. Первоначальный проект грима почти всегда несколько видоизменяется, даже в том случае, когда он зафиксирован на бумаге в виде эскиза грима. Эти изменения имеют характер иногда случайного, вновь найденного штриха; иногда они связаны с невозможностью полного технического осуществления проекта грима (особенно в тех случаях, когда эскиз грима сделан художником вне учета особенностей пластических форм лица актера). Изменение проекта может произойти еще и потому, что не были учтены все технические условия сцены и освещения; наконец, изменения могут быть в связи с теми поправками в композиции всего образа, которые вносятся на репетициях.

Актер от спектакля к спектаклю не механически воспроизводит раз созданный им образ, а все время его совершенствует, находит новые краски, новые выразительные детали.

Как на чрезвычайно простой и очень яркий пример такого творческого изменения грима, укажу на грим клоуна Коко. Приводимые фотографии очень наглядно показывают, как артист в течение нескольких десятков лет, играя один и тот же созданный им образ, изменяет свой первоначально найденный грим и ищет более выразительные формы комической маски, в связи с ростом и углублением своего художественного мастерства.

Удачное разрешение грима очень часто дает актеру толчок к более углубленному пониманию и раскрытию образа. Например, С. Остроумов:

«Обычно в предыдущих ролях я не думал о внешнем рисунке образа и был уверен, что при надлежащем внутреннем самочувствии внешняя форма появится сама собой. В работе над ролью Сергея я долго не мог найти необходимого внутреннего «балалаечного» самочувствия. Взамен его возникали прежние лирико-драматические переживания, и внешняя форма долго не создавалась. Как это часто бывает, ключ актерской работы над ролью выплывал неожиданно. В данном случае, таким ключом оказались парик и грим на одной из последних репетиций»¹.

Мы можем сделать вывод: грим участвует в создании образа. Актер в своей работе должен сознательно использовать приемы грима. Полноценный художественный образ можно создать при условии, если грим будет рассматриваться как составная часть творчества актера.

¹ С. Остроумов, Рубашечный герой.

ТАБЛИЦЫ
ОБРАЗЦЫ ТРЕНИРОВОЧНОЙ РАБОТЫ
ПО ТЕХНИКЕ ГРИМА

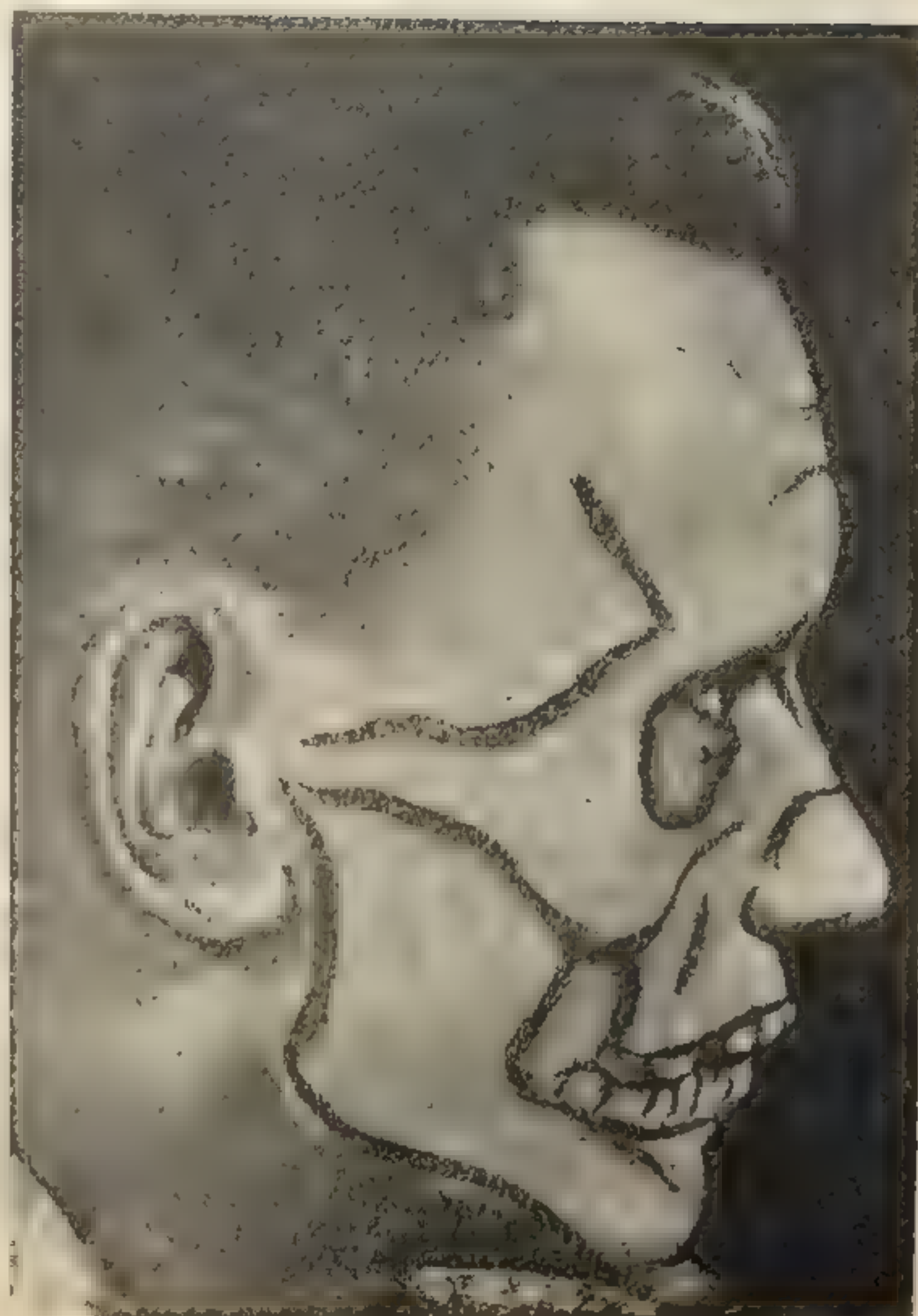
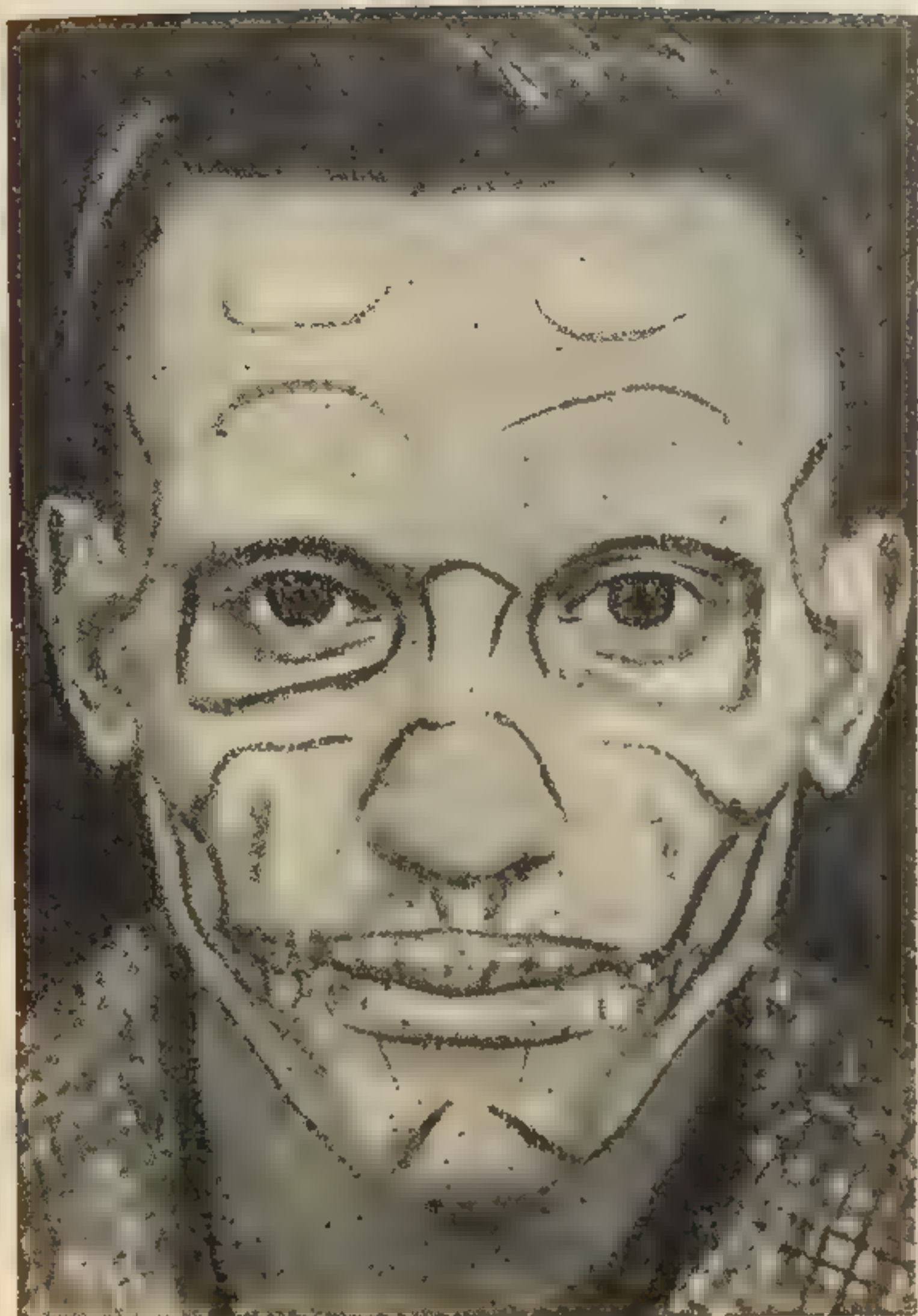
Упражнения по гриму восстановлены
и выполнены при участии студента
техникума сценических искусств
тов. Абрамова

ТАБЛИЦА I



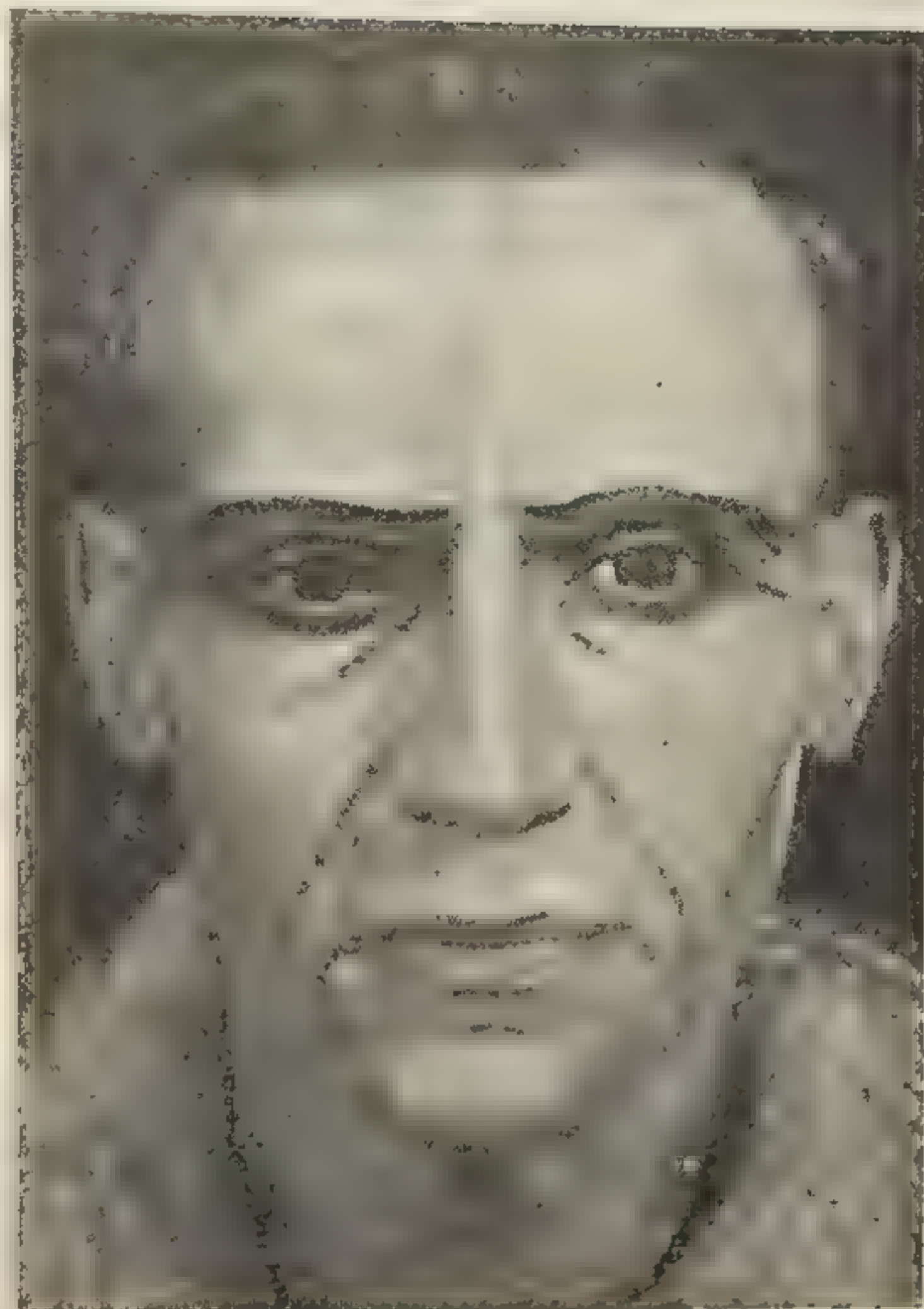
Лицо без грима
М. Абрамов

ТАБЛИЦА II



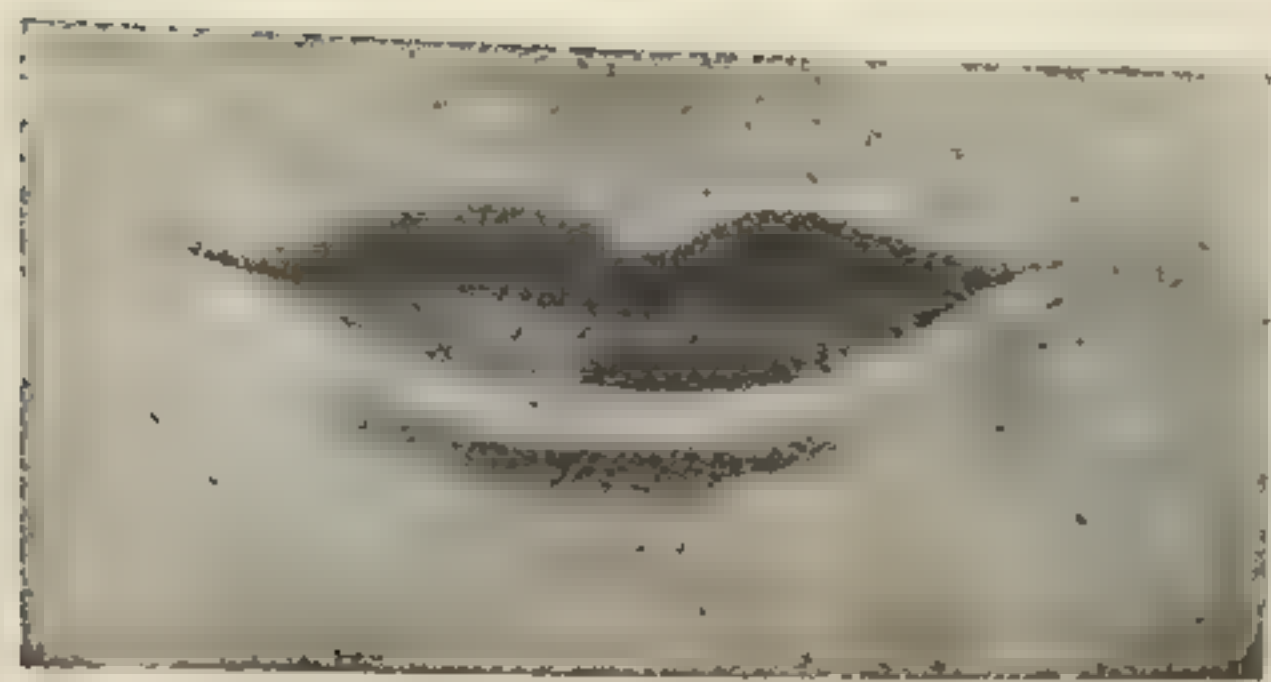
УПРАЖНЕНИЕ 1

*Прочерчивание контура
костей черепа своего лица*

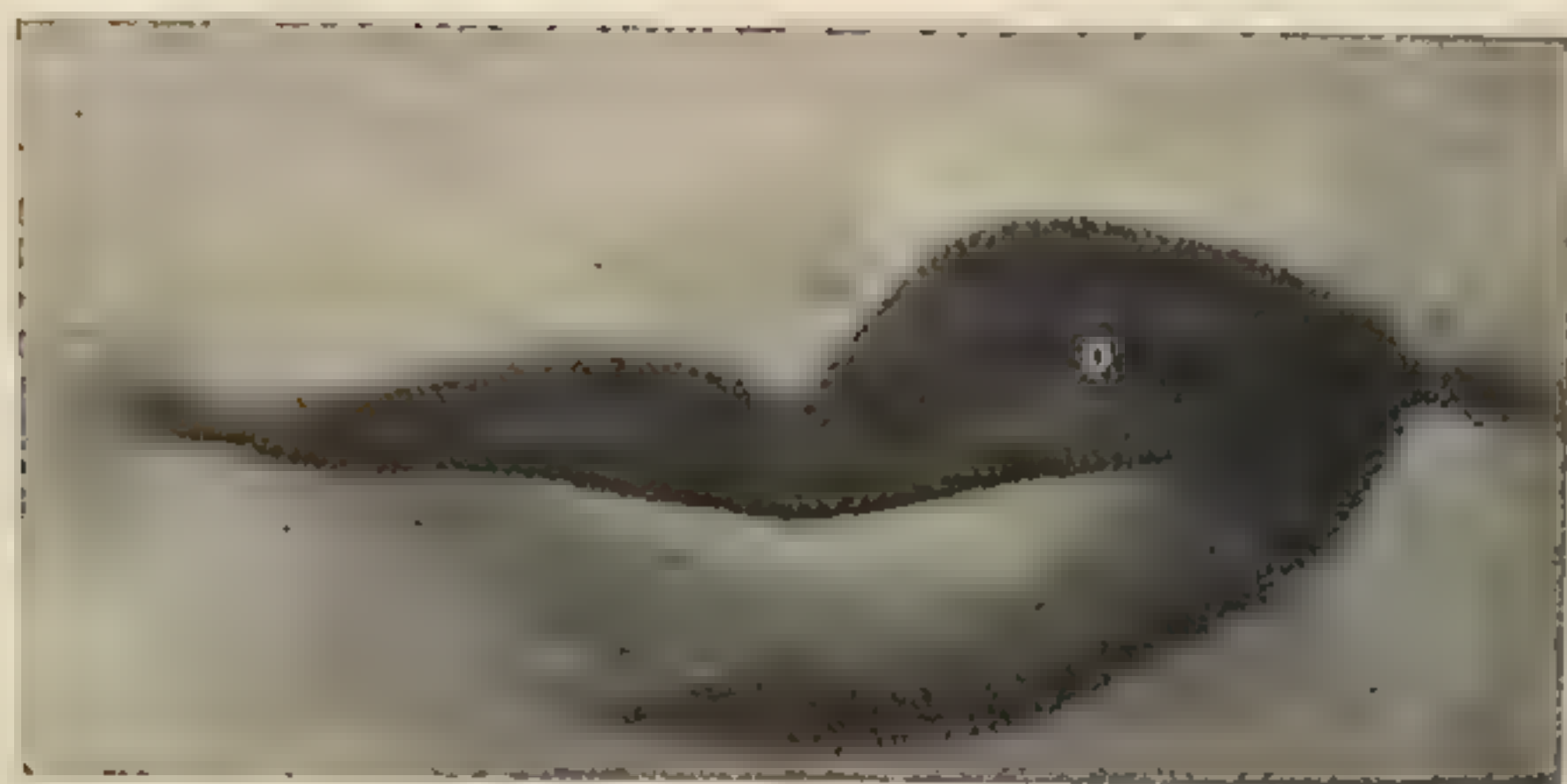


УПРАЖНЕНИЕ 2
Анализ мимической
работы своего лица

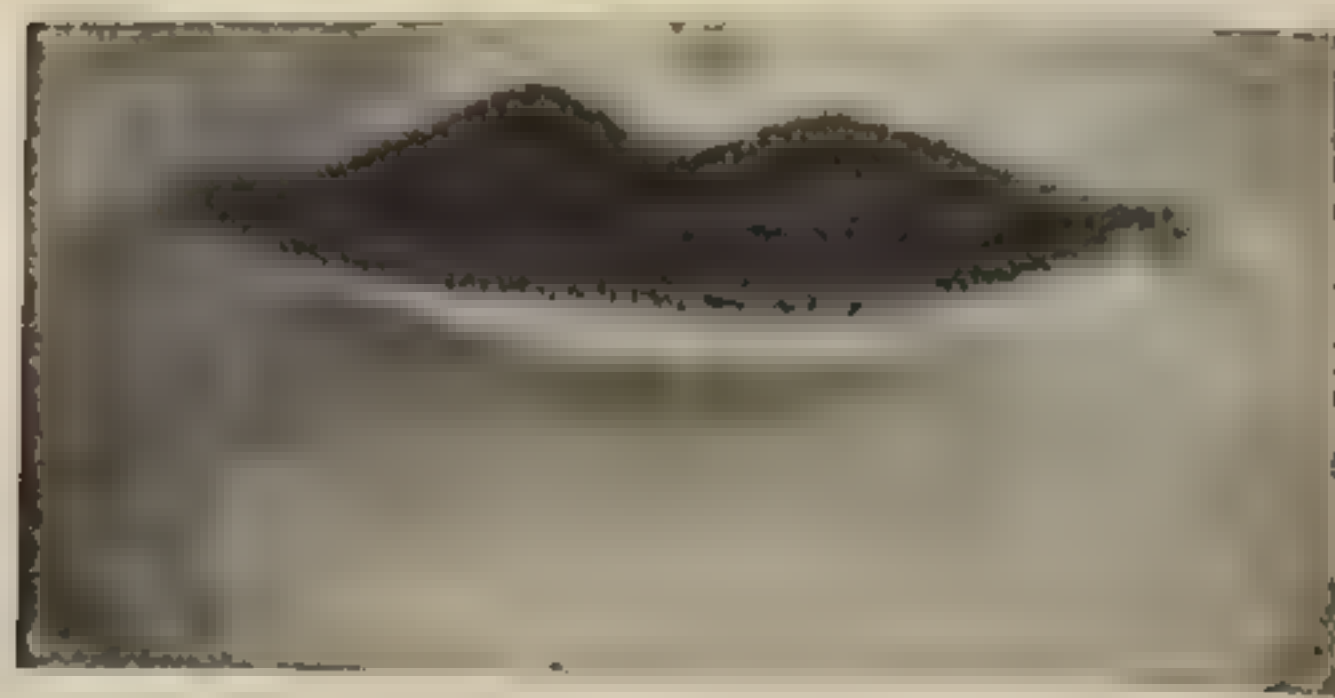
ТАБЛИЦА IV



Умельчение губ



Увеличение губ



Изменение положения углов губ (вверх и вниз)

УПРАЖНЕНИЕ 3

Приемы подводки. Губы

ТАБЛИЦА V



1. Удлинение разреза
глаза



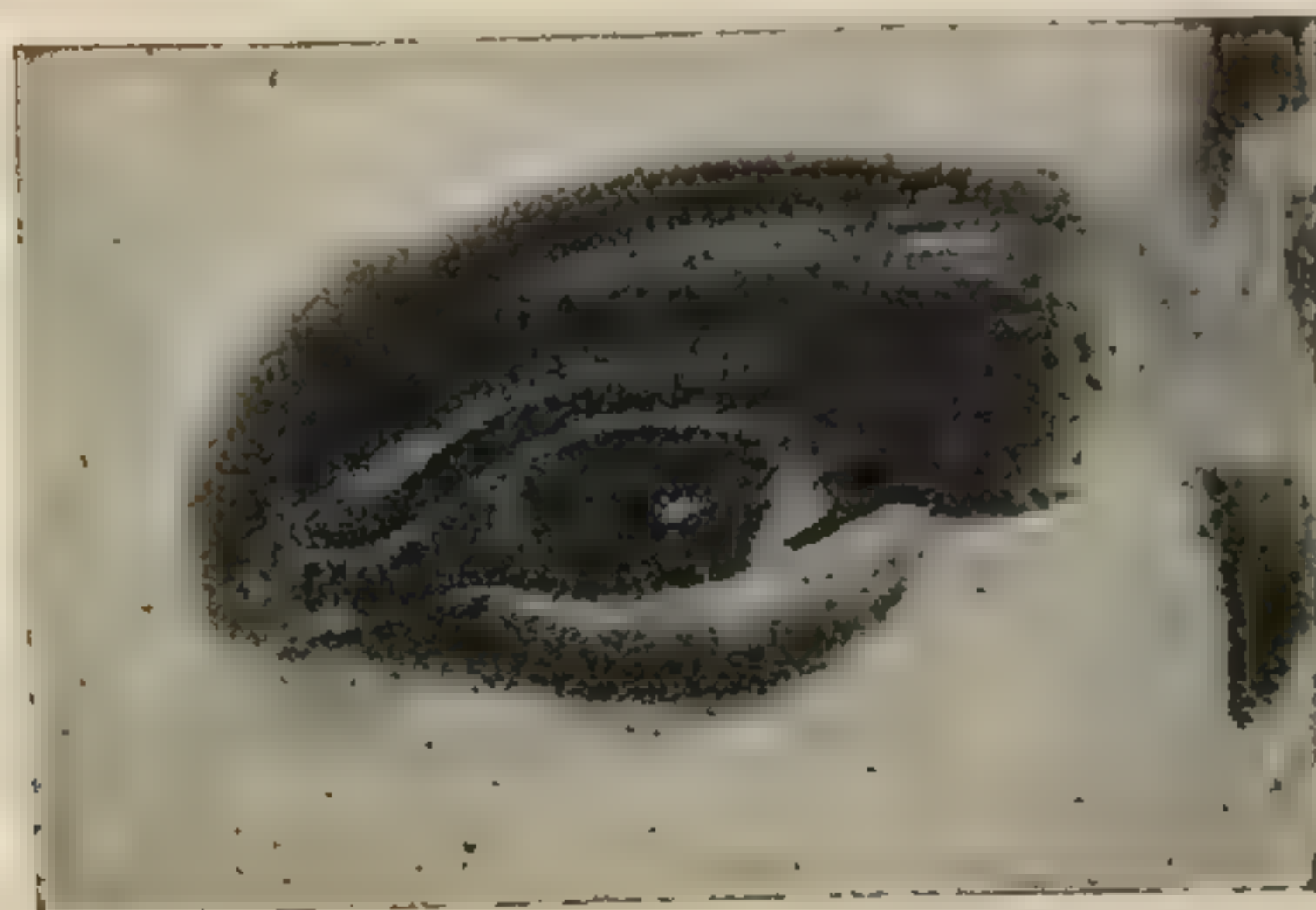
2. Нормальная под-
водка



3. Уменьшение (круглый
глаз)



4. Раскосый глаз

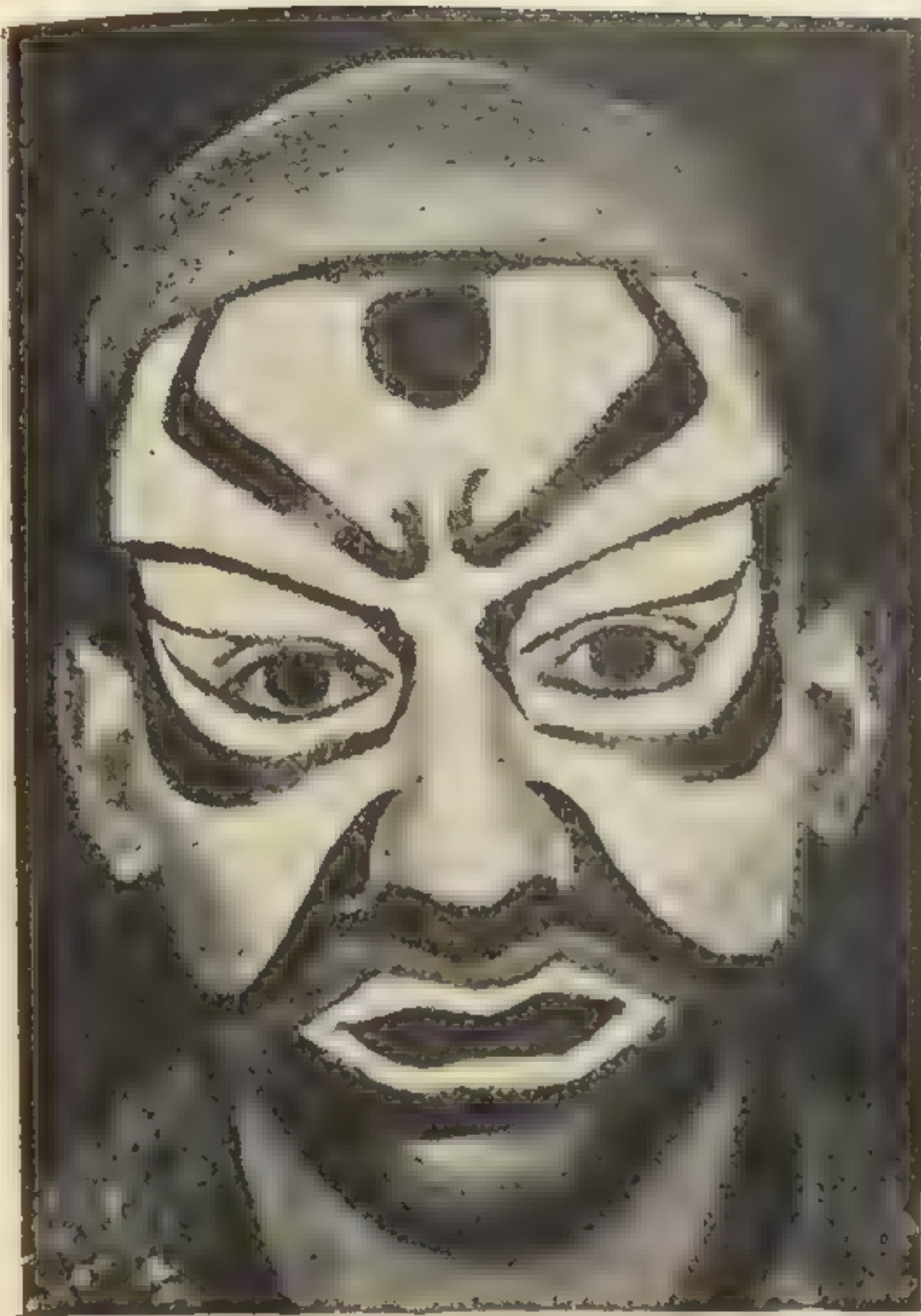


5. Увеличение разреза
глаза

УПРАЖНЕНИЕ 3
Приемы подводки.
Глаза



ТАБЛИЦА VI, VII



Театральный грим линейного характера



УПРАЖНЕНИЕ 5

Объем передан закраской плоскостей сплошь

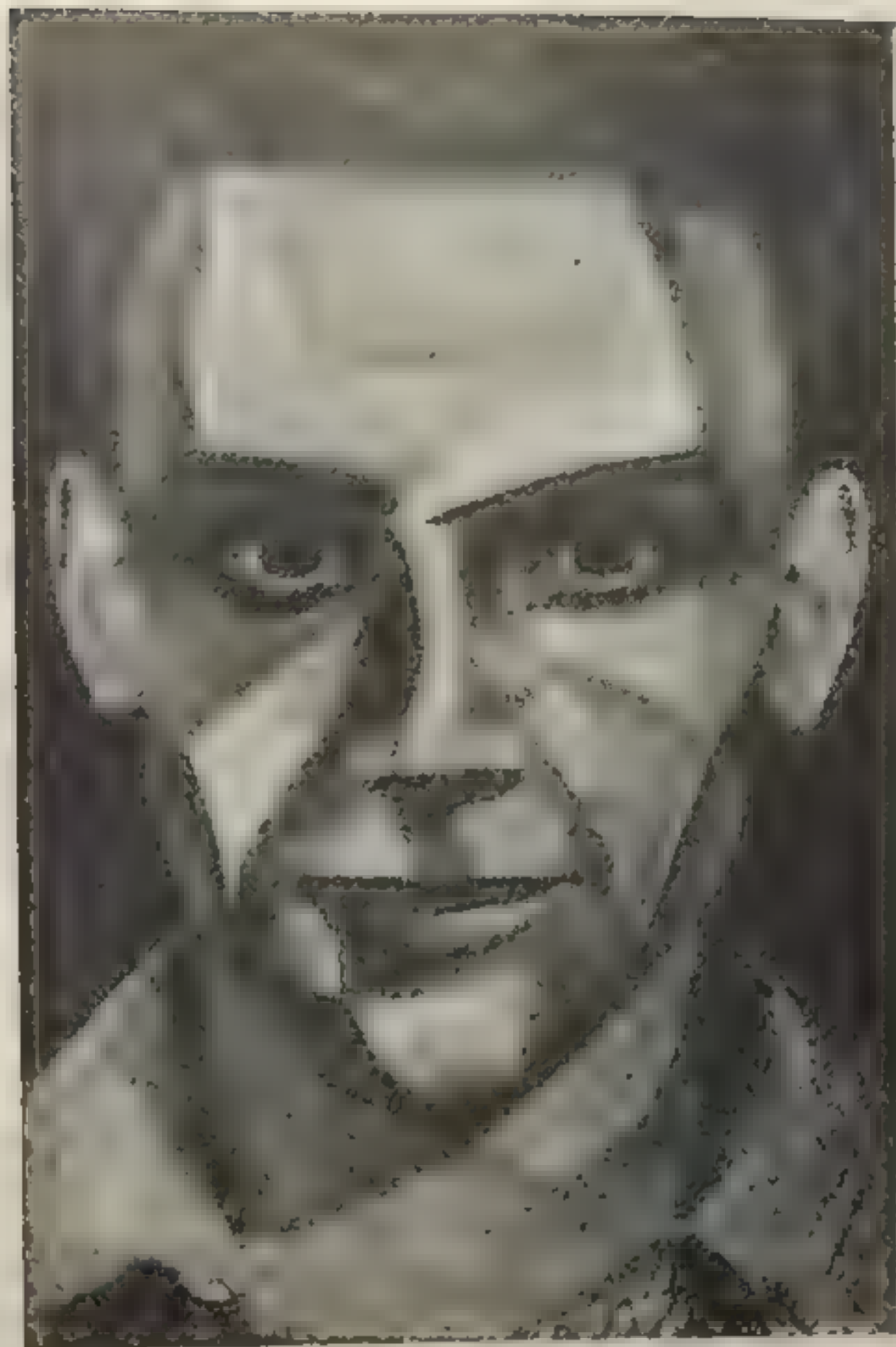
TAB. I

05

(05

n

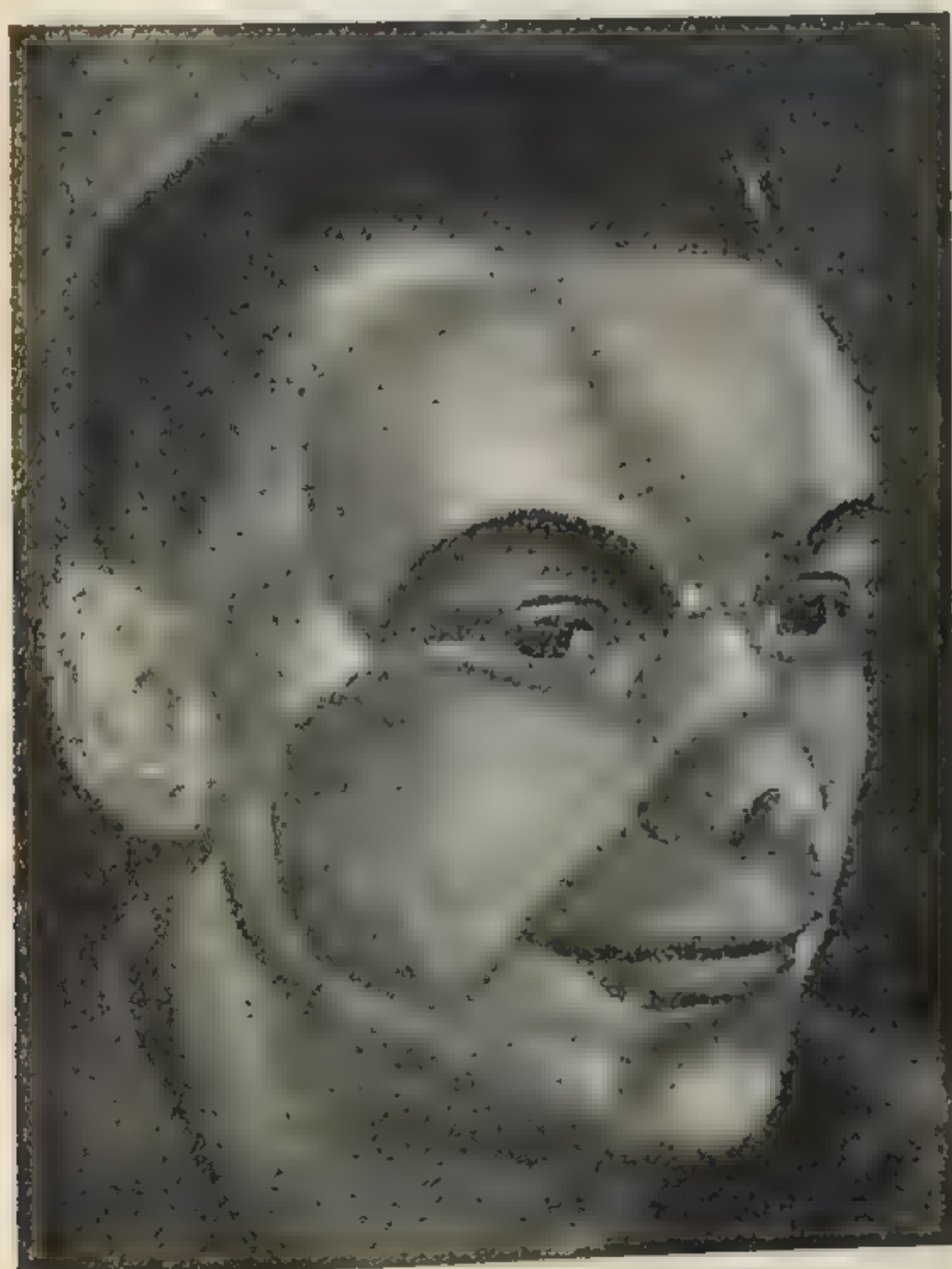
ТАБЛИЦА VIII



УПРАЖНЕНИЕ 5
Объемный анализ лица.
Изменение формы.
(Объем передан тушовкой
плоскостей „от угла“)



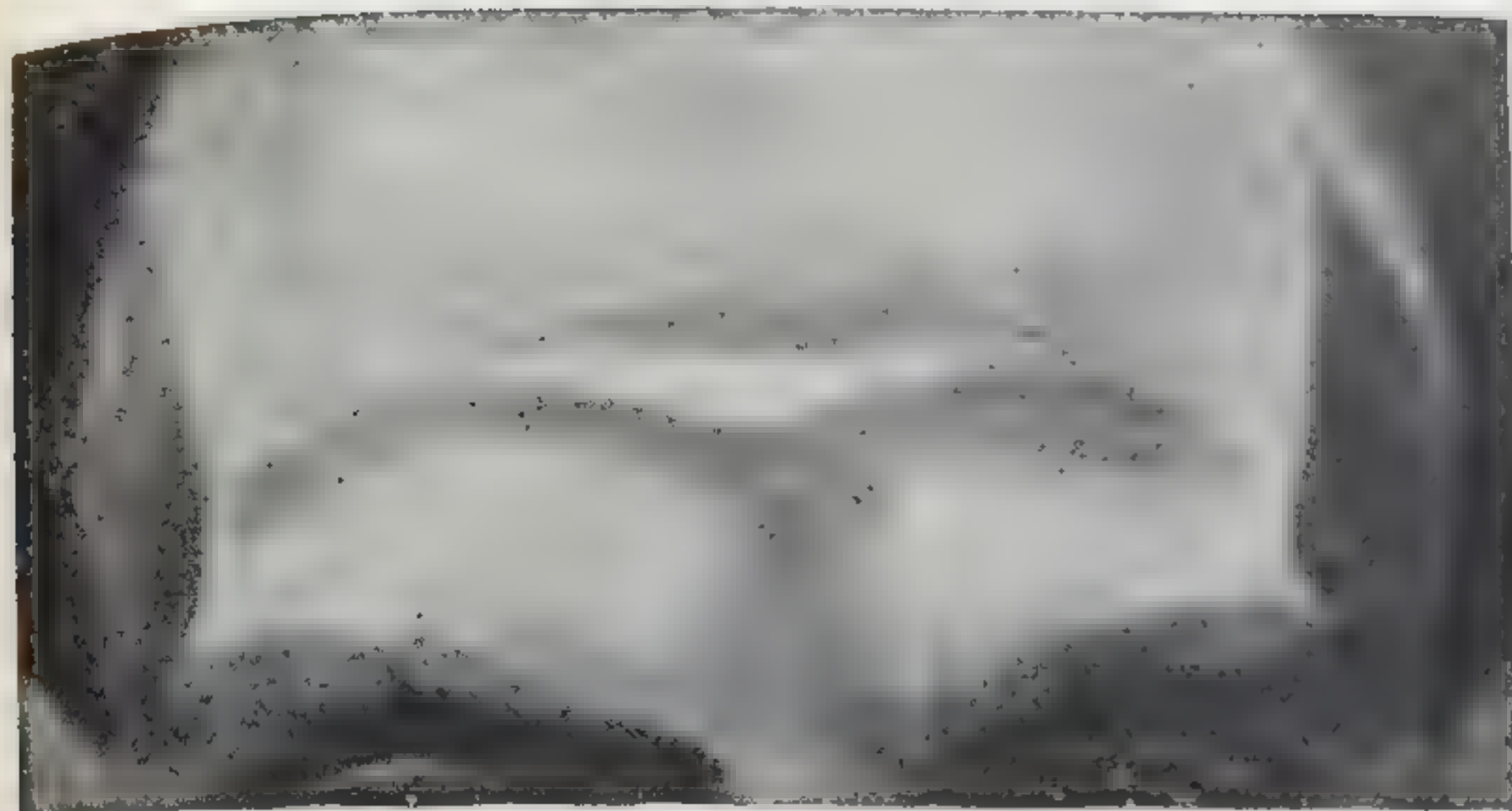
ТАБЛИЦА IX



УПРАЖНЕНИЕ 5

Объемный анализ лица.
Подчеркивание шарооб-
разных форм

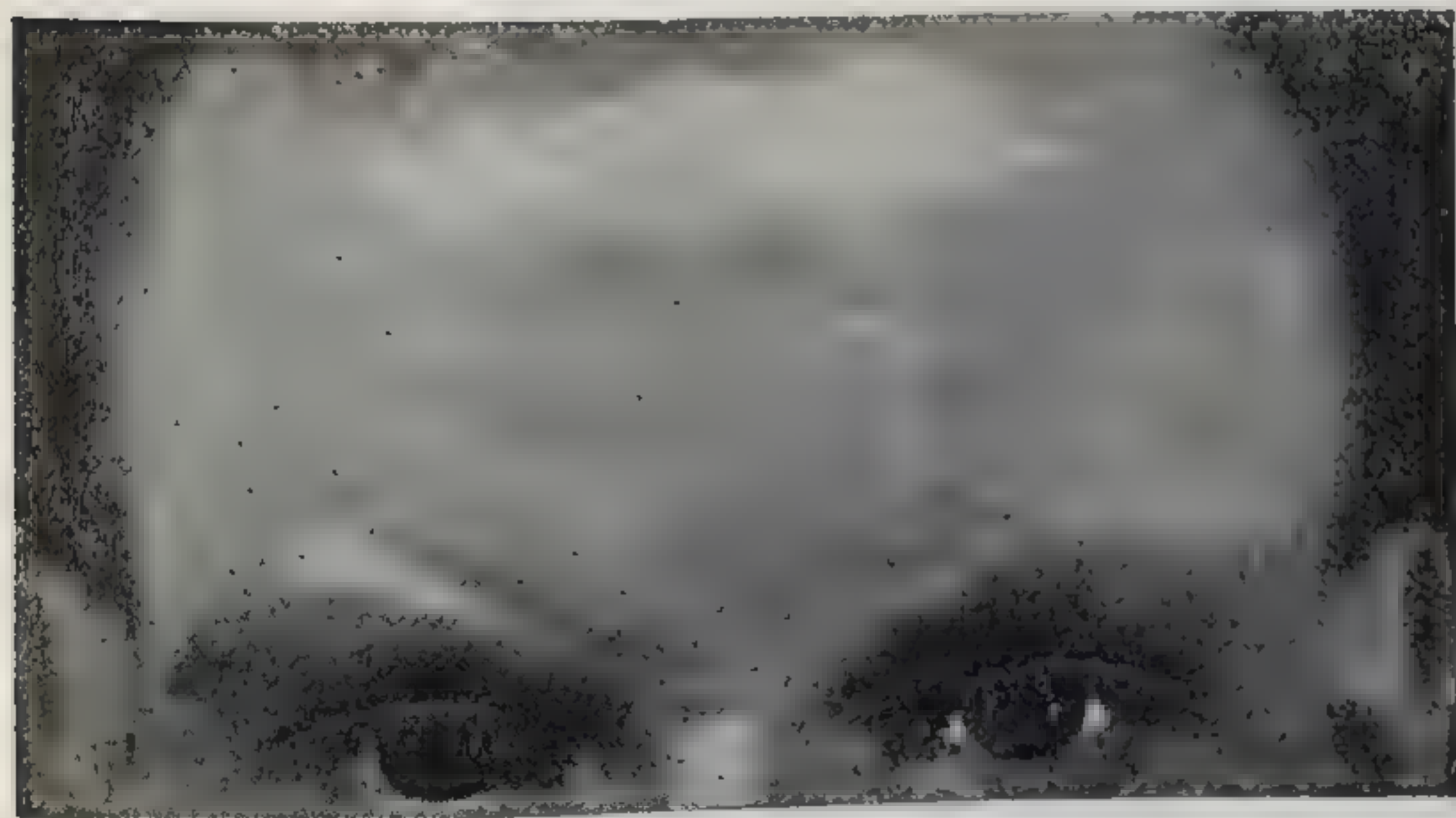
ТАБЛИЦА X



1. Подчеркивание височных впадин и надбровных дуг



2. Выпуклый лоб



3. Плоский лоб

УПРАЖНЕНИЕ 6

Приемы гримировки отдельных частей лица.
Лоб

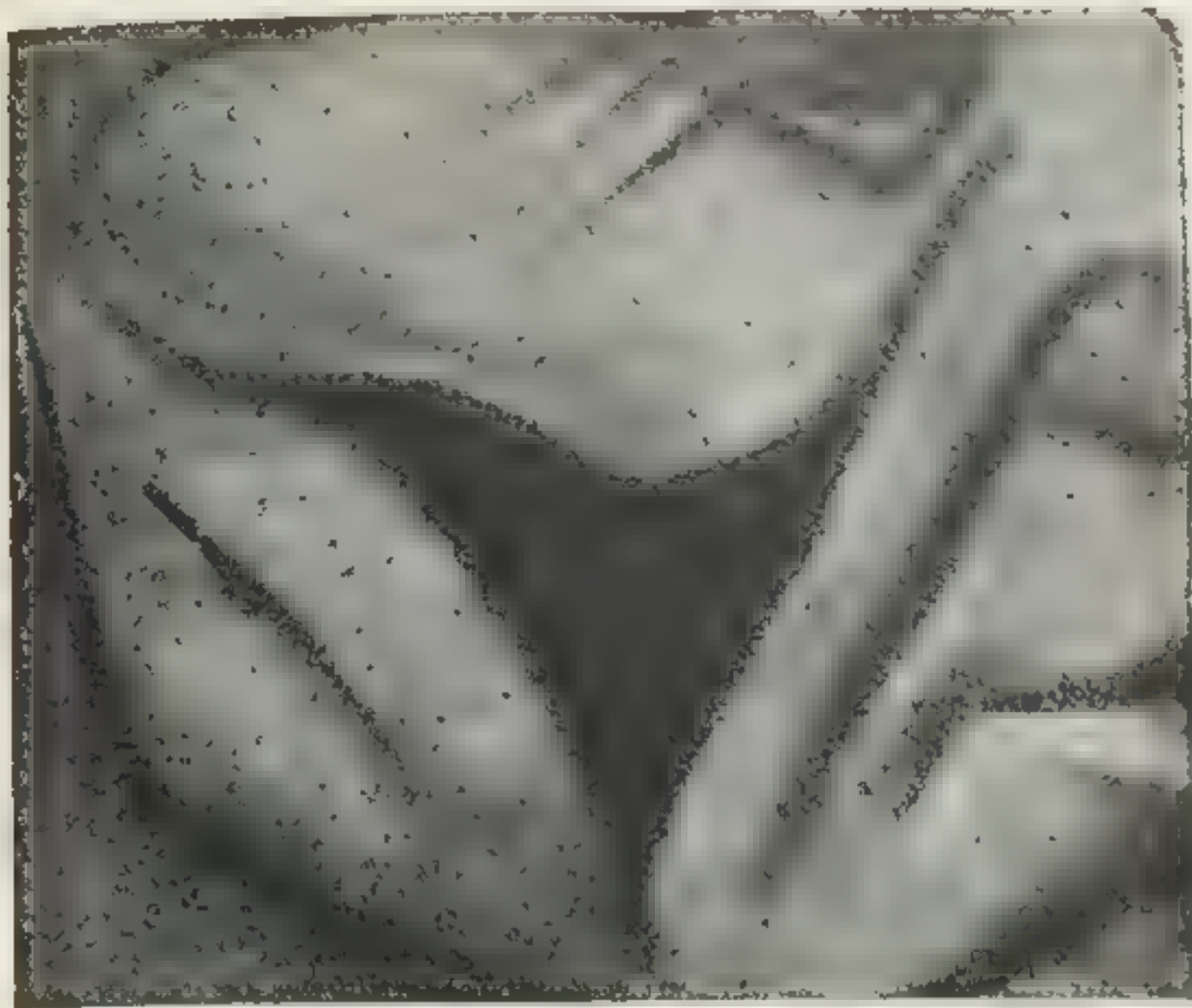
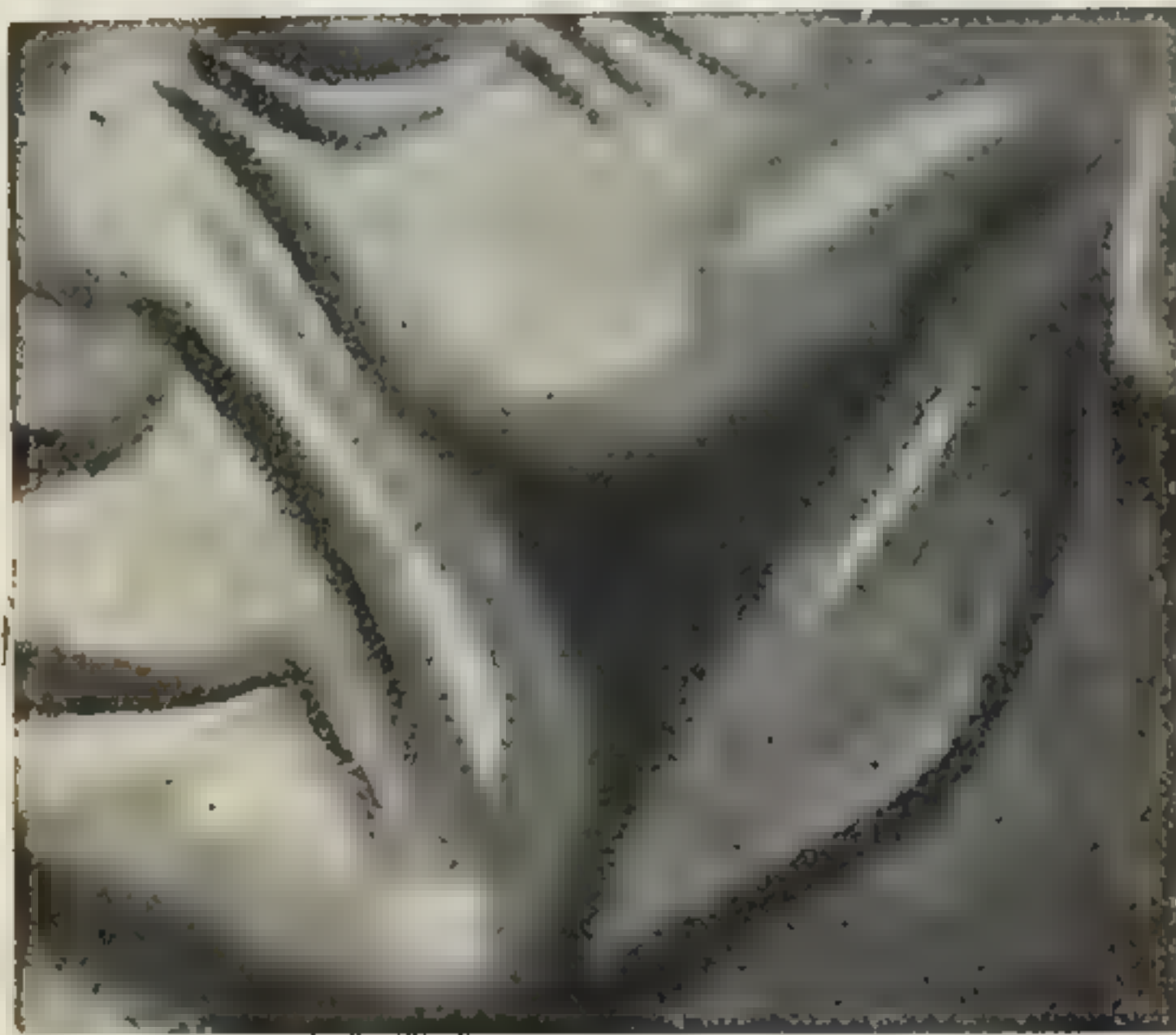
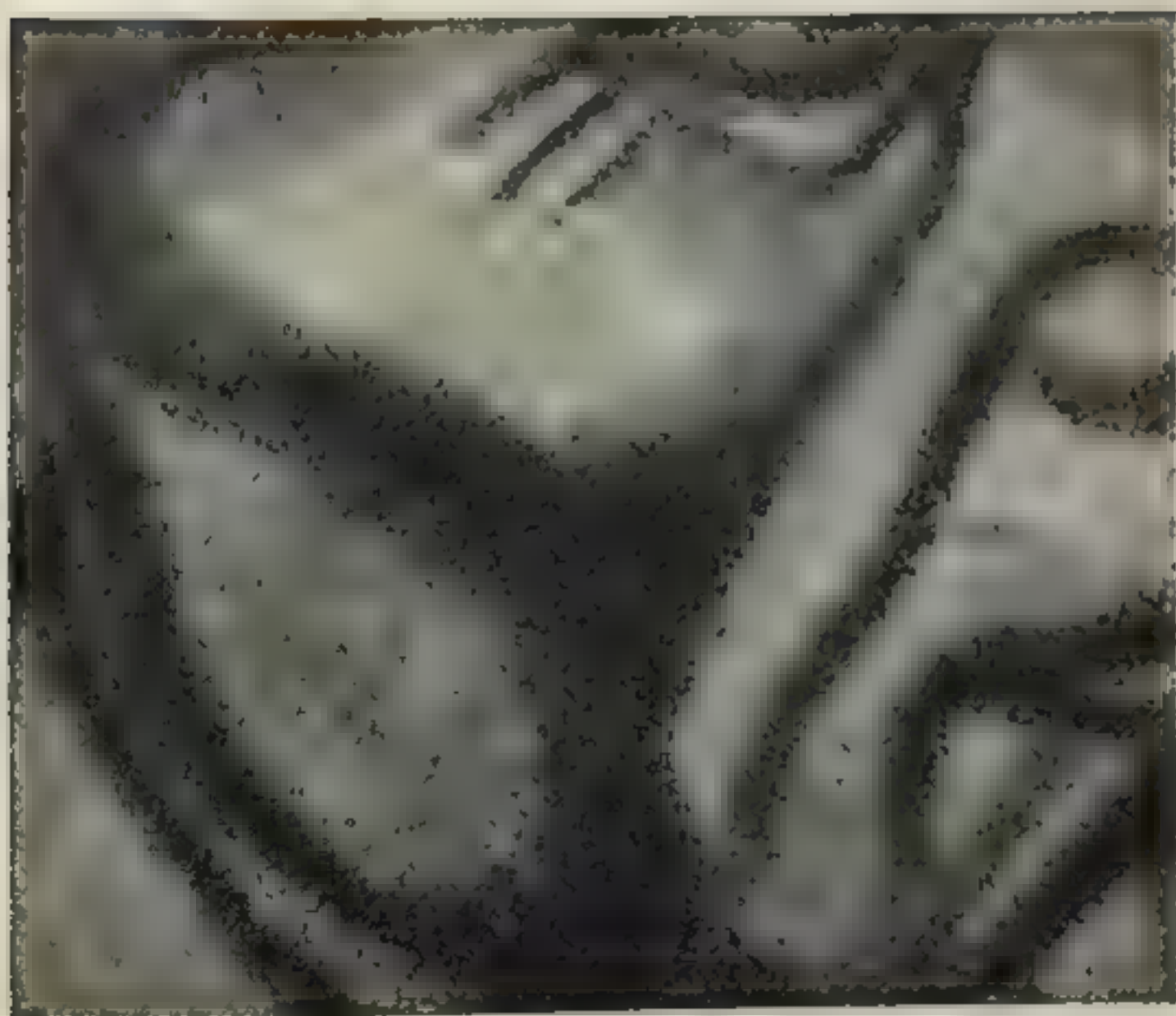


ТАБЛИЦА XI

1. Схема приема передачи иллюзии худощавой щеки



2. В растушованном виде



3. Схема расположения светотеневых пятен

УПРАЖНЕНИЕ 6

Приемы, гримировки отдельных частей лица.
Щеки

1. (xer)

3. B

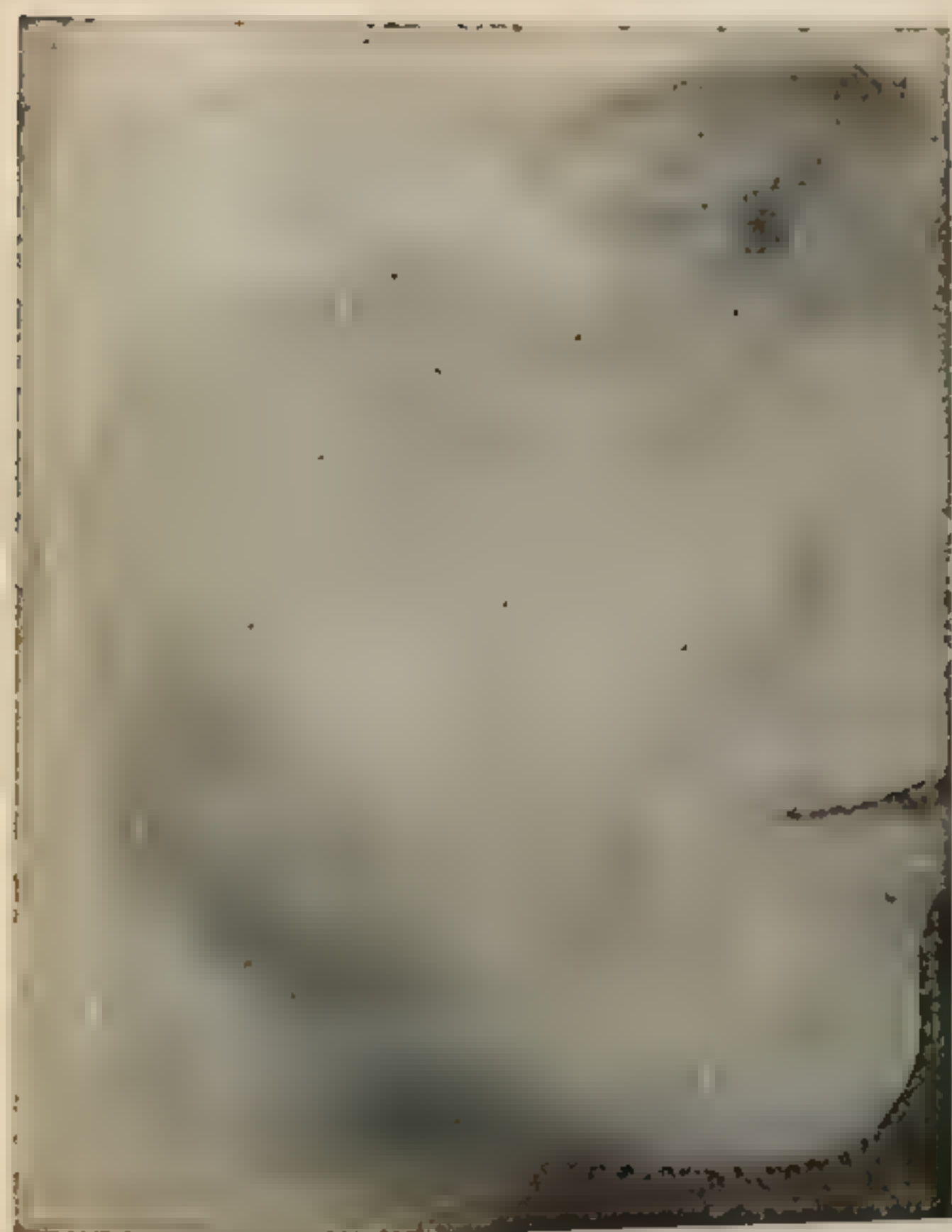
ТАБЛИЦА XII



1. Схема приема впечатления
толстой щеки



2. Тоже в растушованном виде



3. Вариант приема толстой
щеки

УПРАЖНЕНИЕ 6

Приемы гримировки отдель-
ных частей лица. Щеки

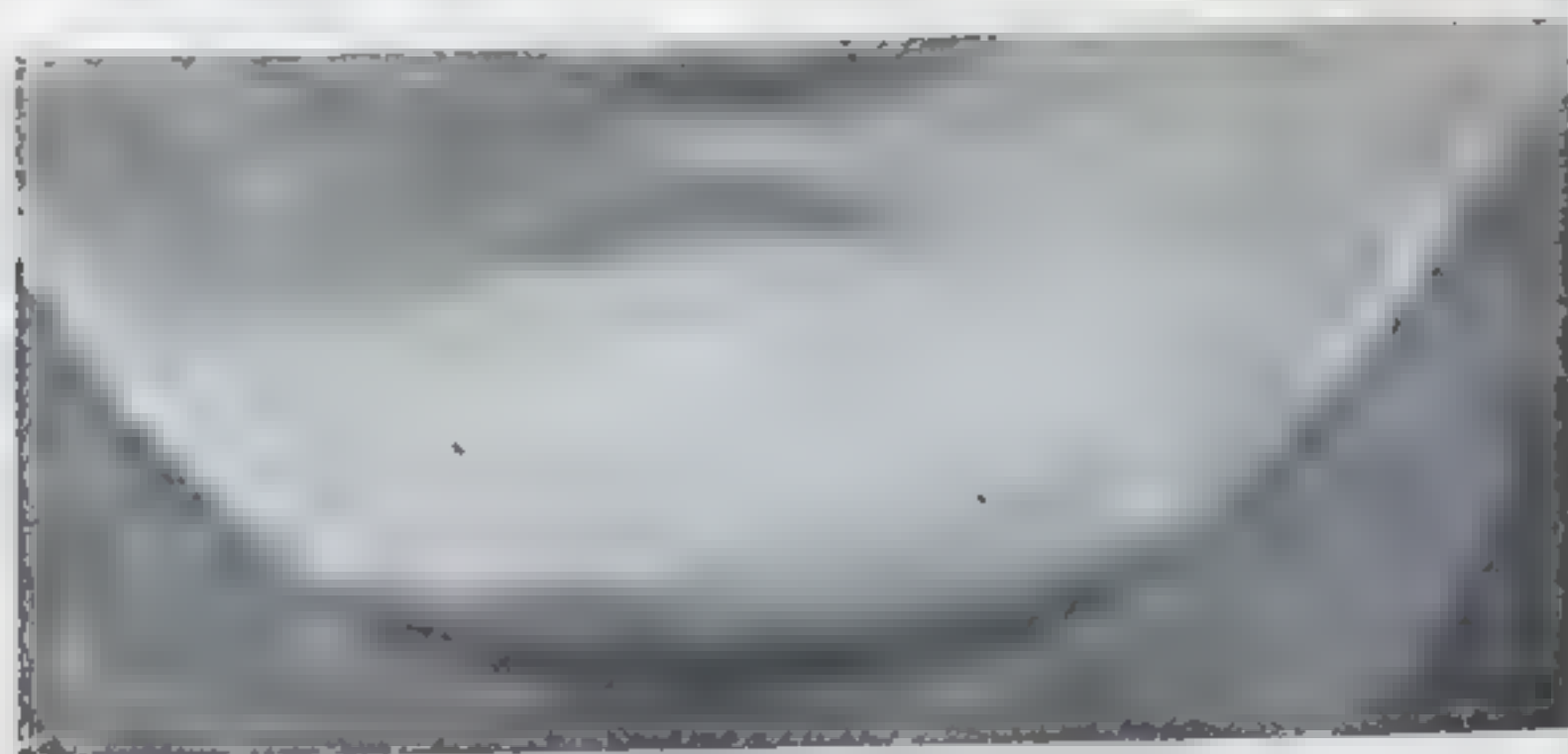
1. Гру. ир

4. То

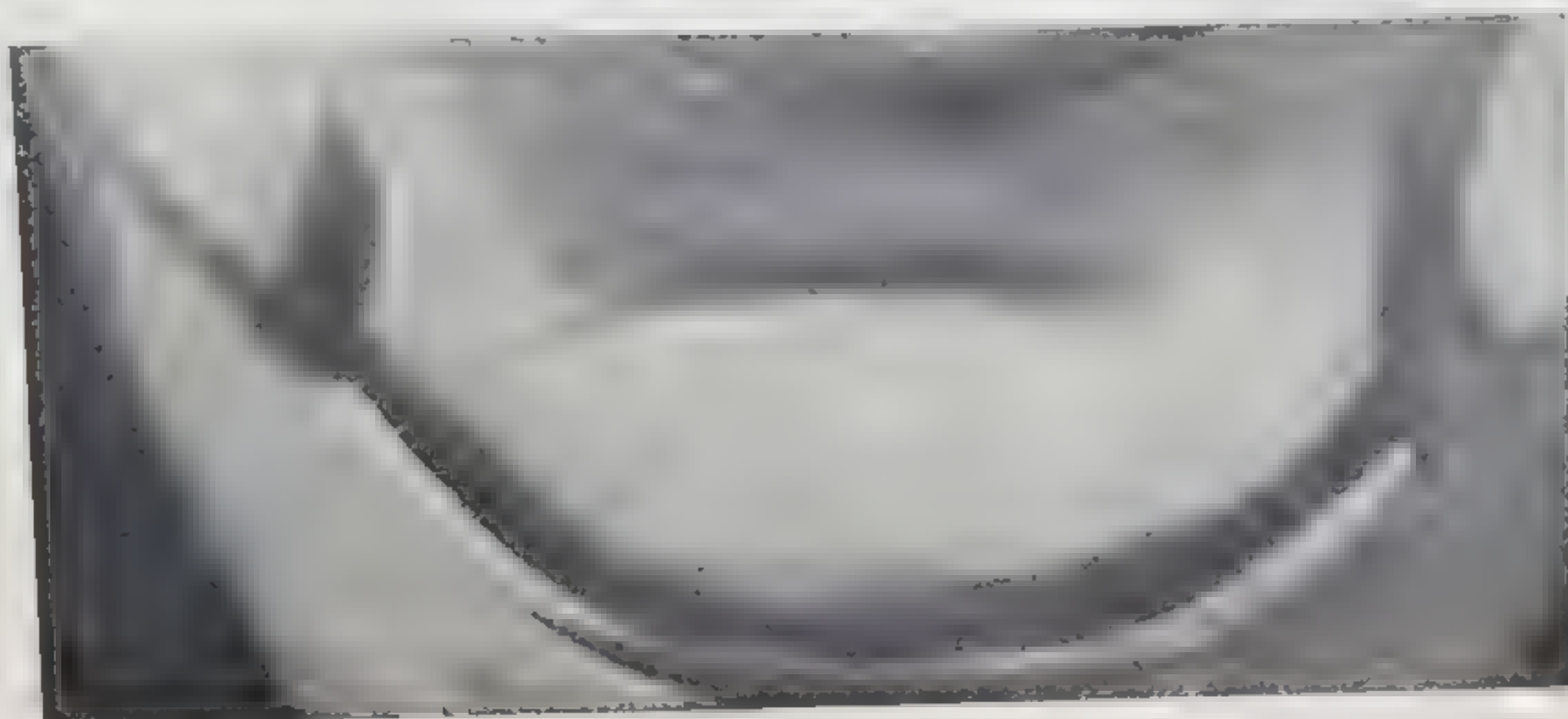
ТАБЛИЦА XIII



1. Гримировка подбородка



2. Широкий тупой подбородок



3. Толстый двойной подбородок



4. Толстый подбородок (Подчеркивание складок, идущих от шеи)
УПРАЖНЕНИЕ 6

ТАБЛИЦА XIV



1. Прямой



2. Кривой



3. Ломаный



4. Горбатый



5. Курносый

УПРАЖНЕНИЕ 6

Приемы гримировки отдельных частей лица. Нос

ТАБЛИЦА XV

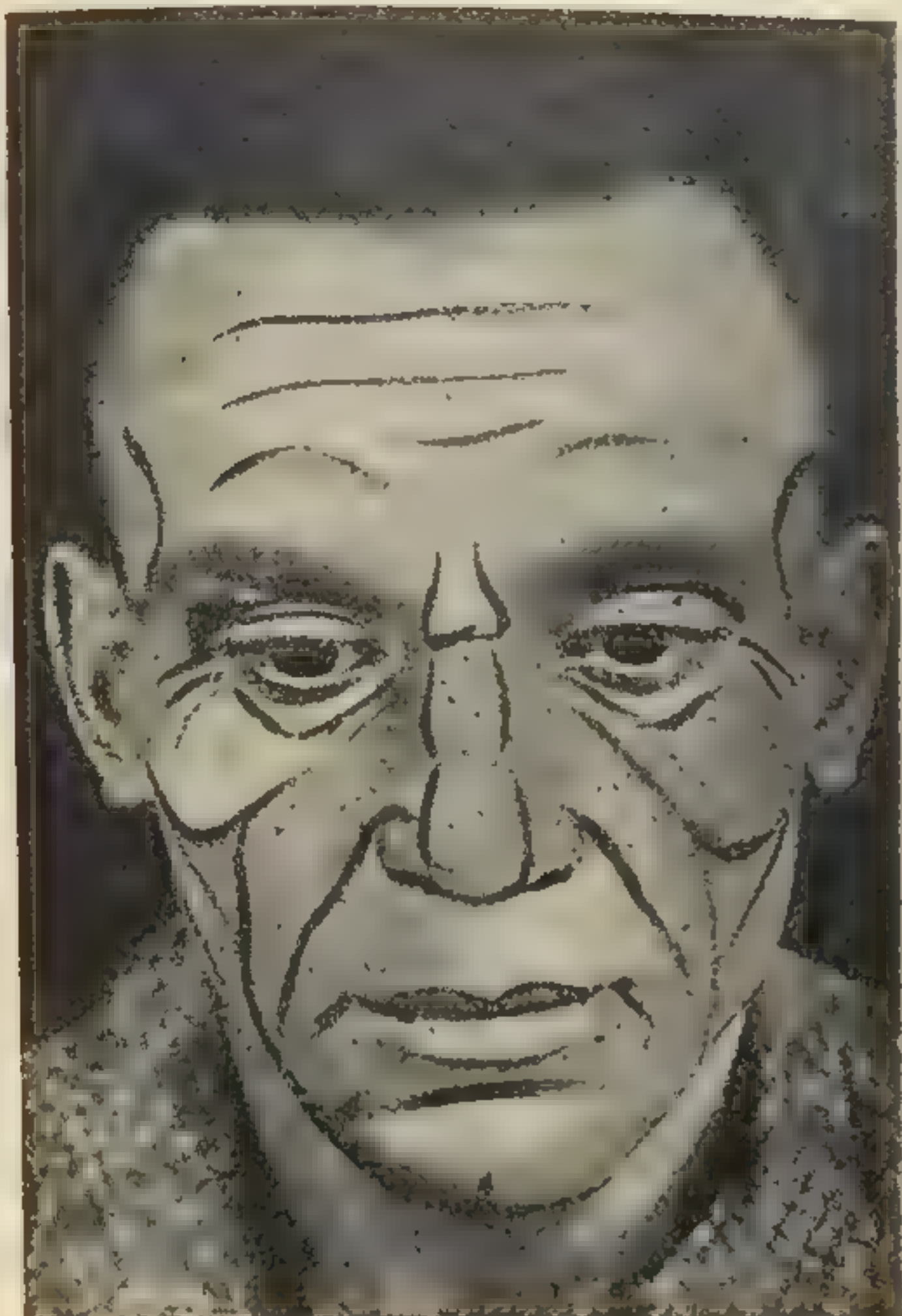


УПРАЖНЕНИЕ 7
Схема молодого лица



2. Och

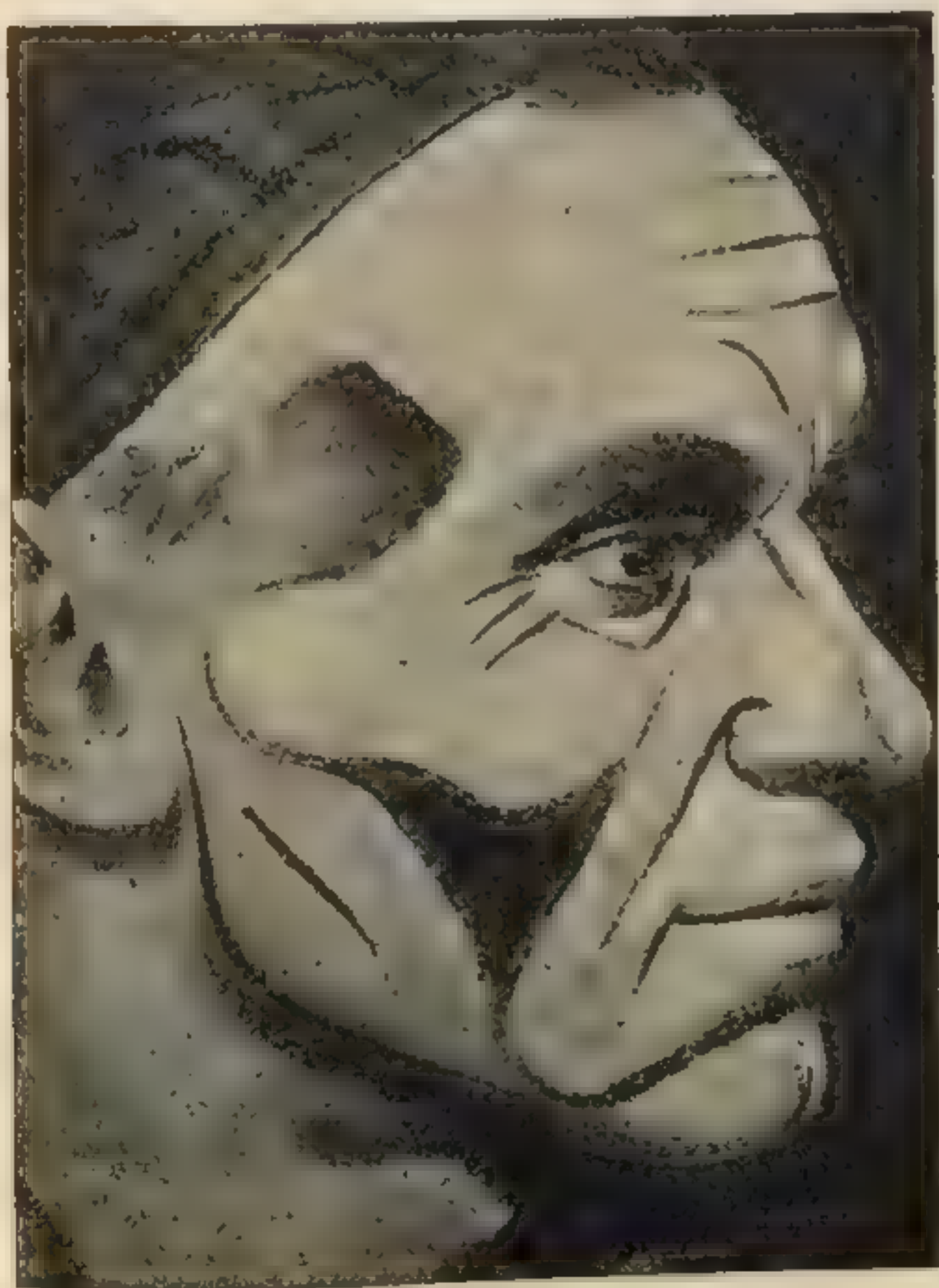
ТАБЛИЦА XVI



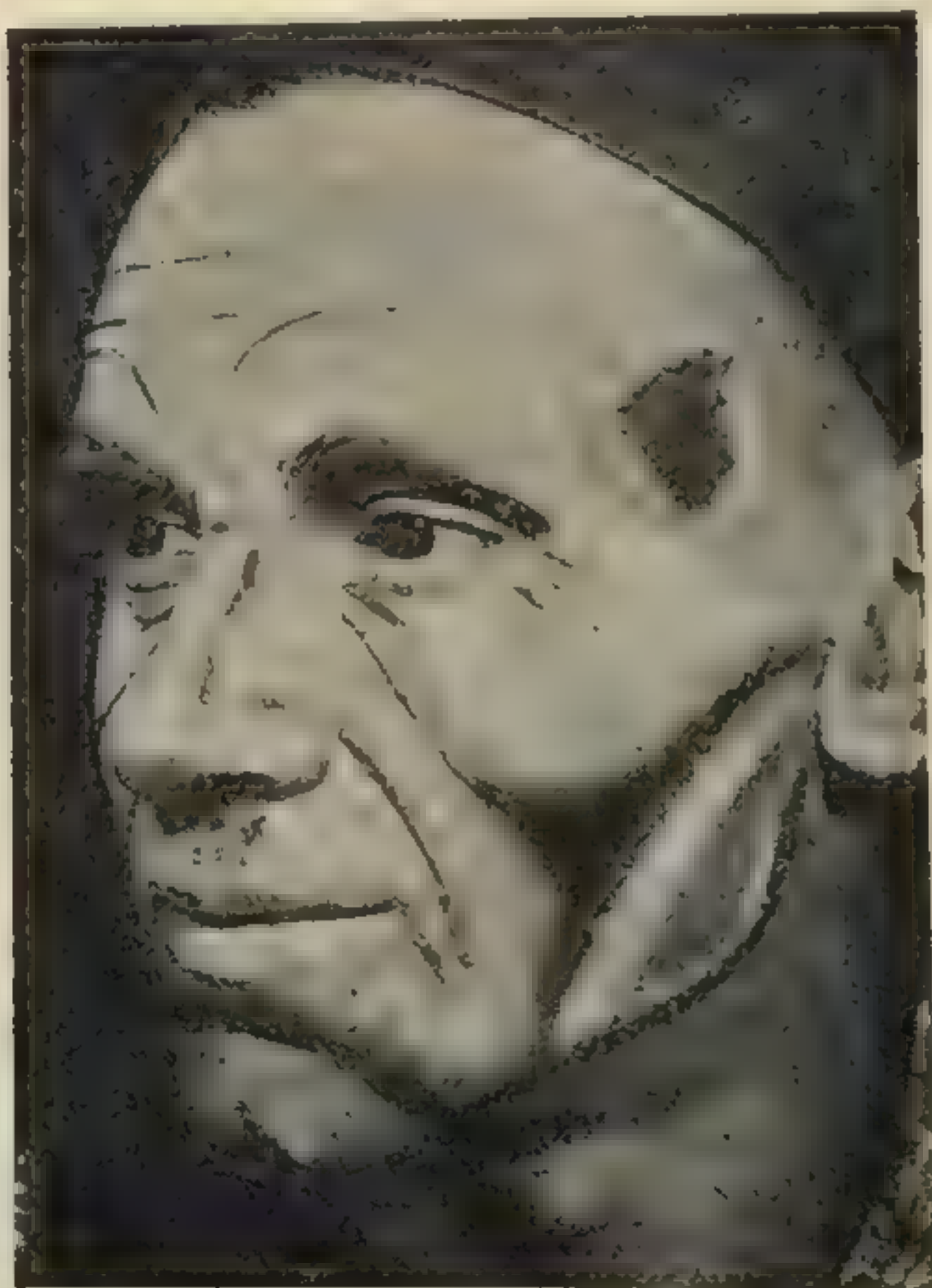
1. Схематический чертеж

УПРАЖНЕНИЕ 8

Схема грима старого лица



2. Основные теневые пятна



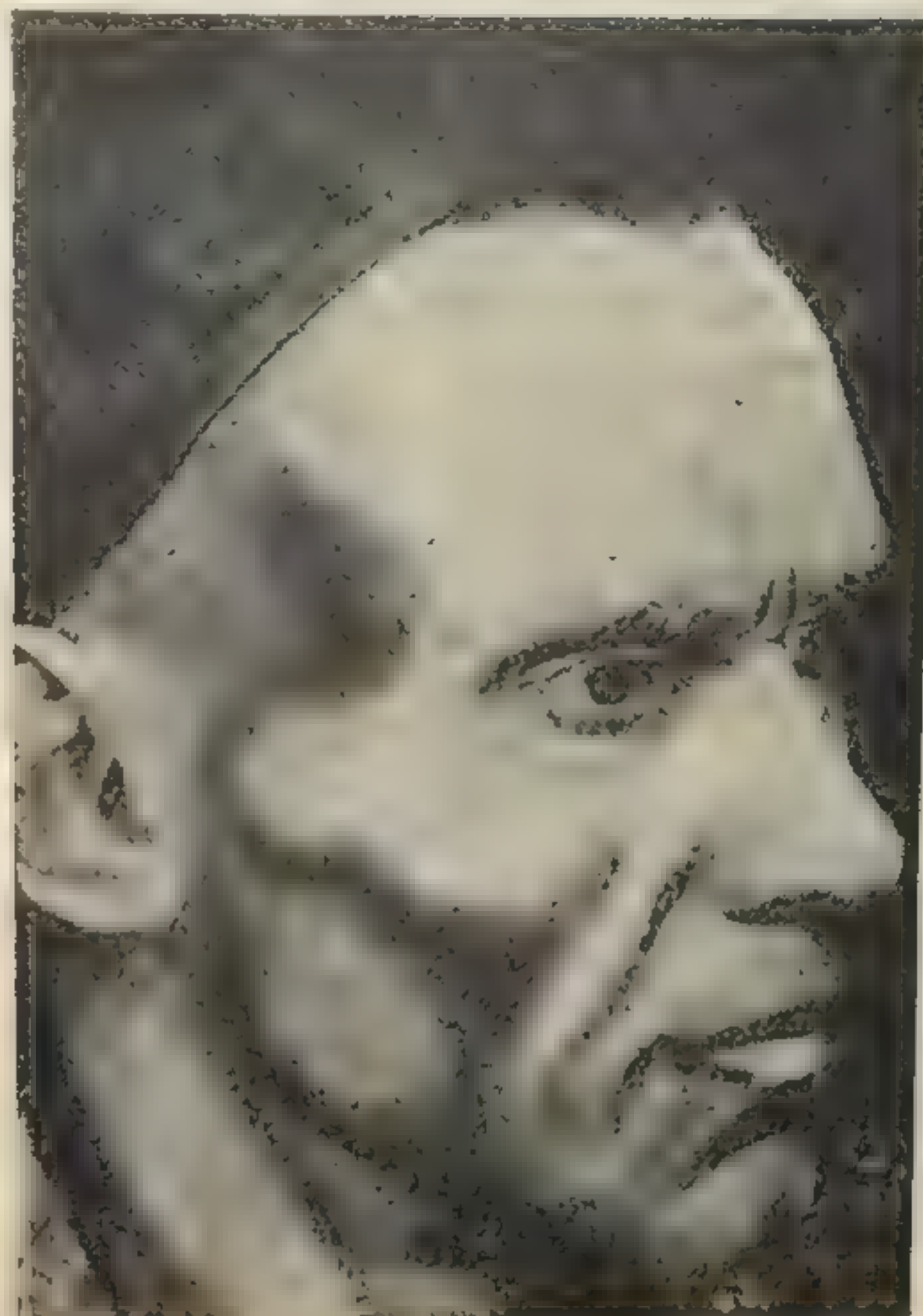
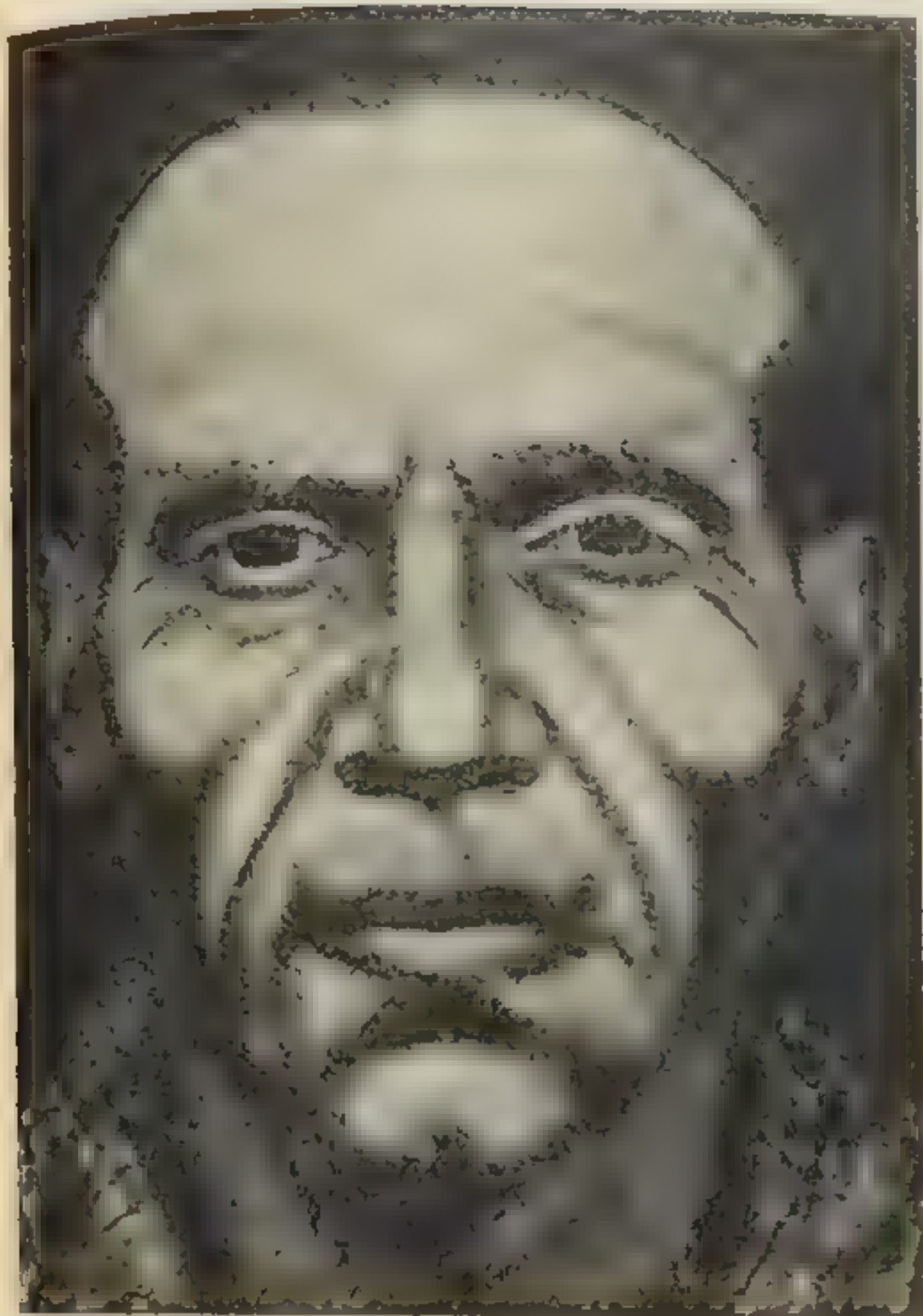
3. Схема световых пятен



У

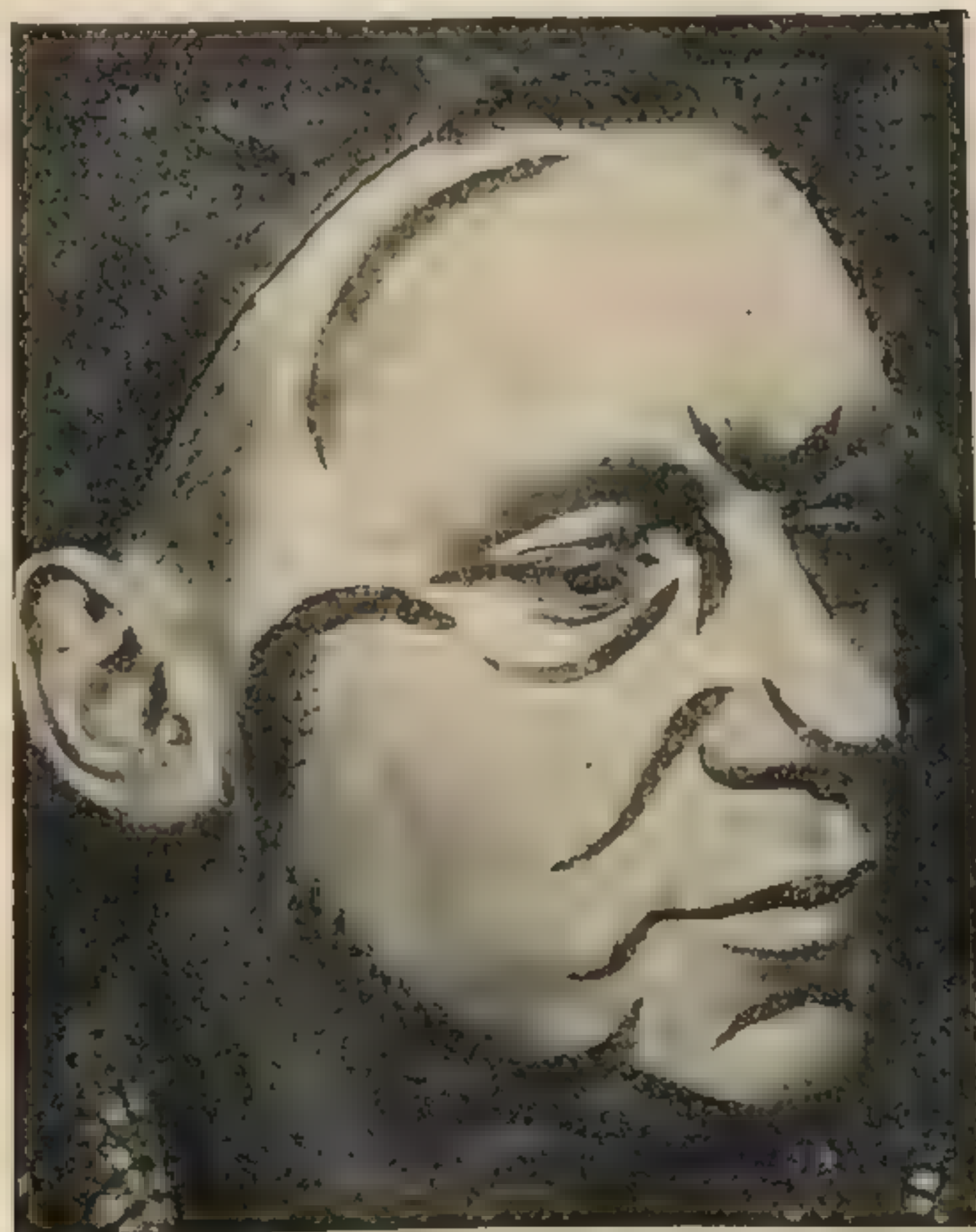
1. Схема

Схе



В законченном виде
УПРАЖНЕНИЕ 8. Схема грима старого лица

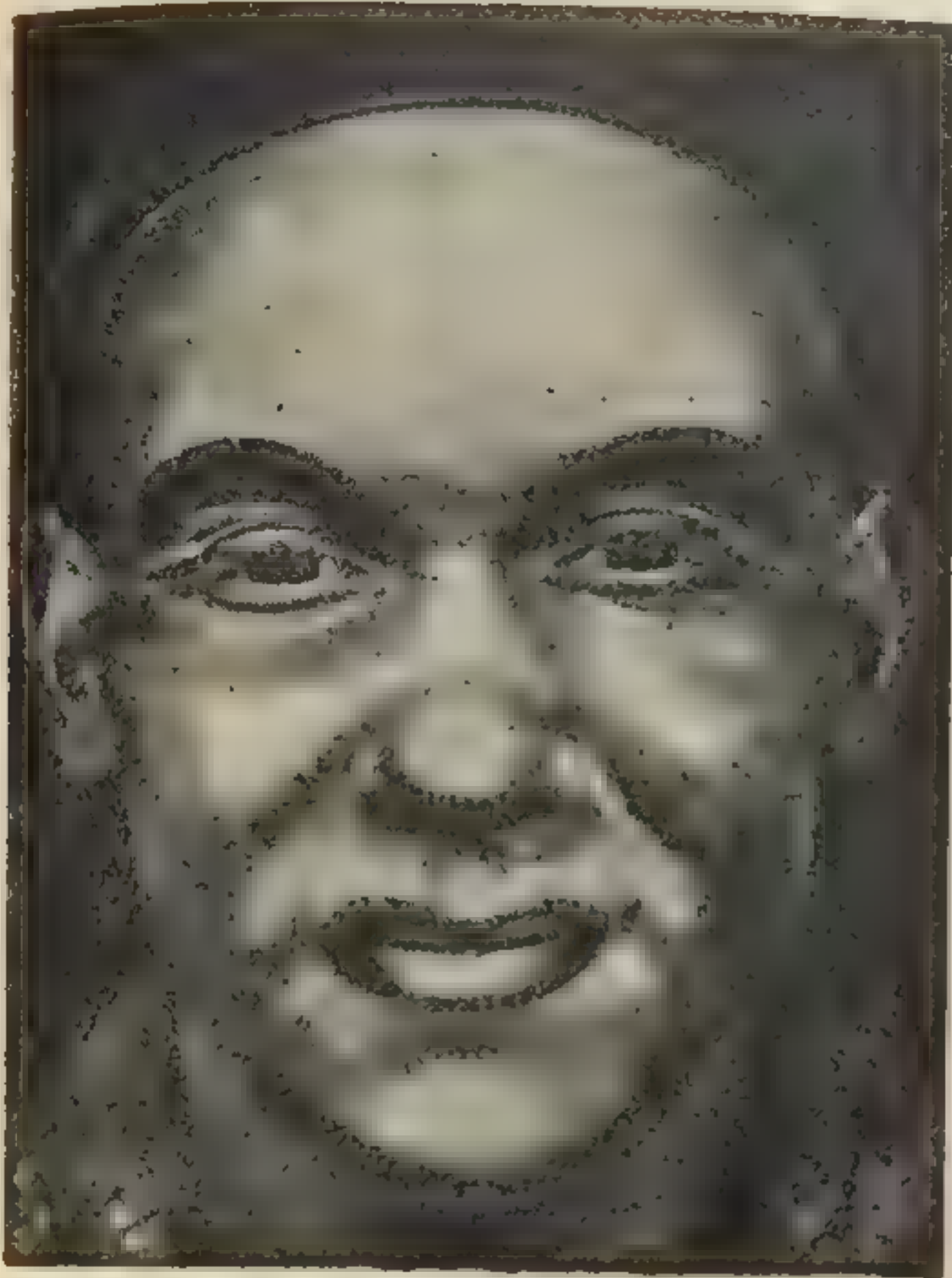
1. Схематический чертеж



УПРАЖНЕНИЕ 9
Схема грима толстого
лица



ТАБЛИЦА XIX

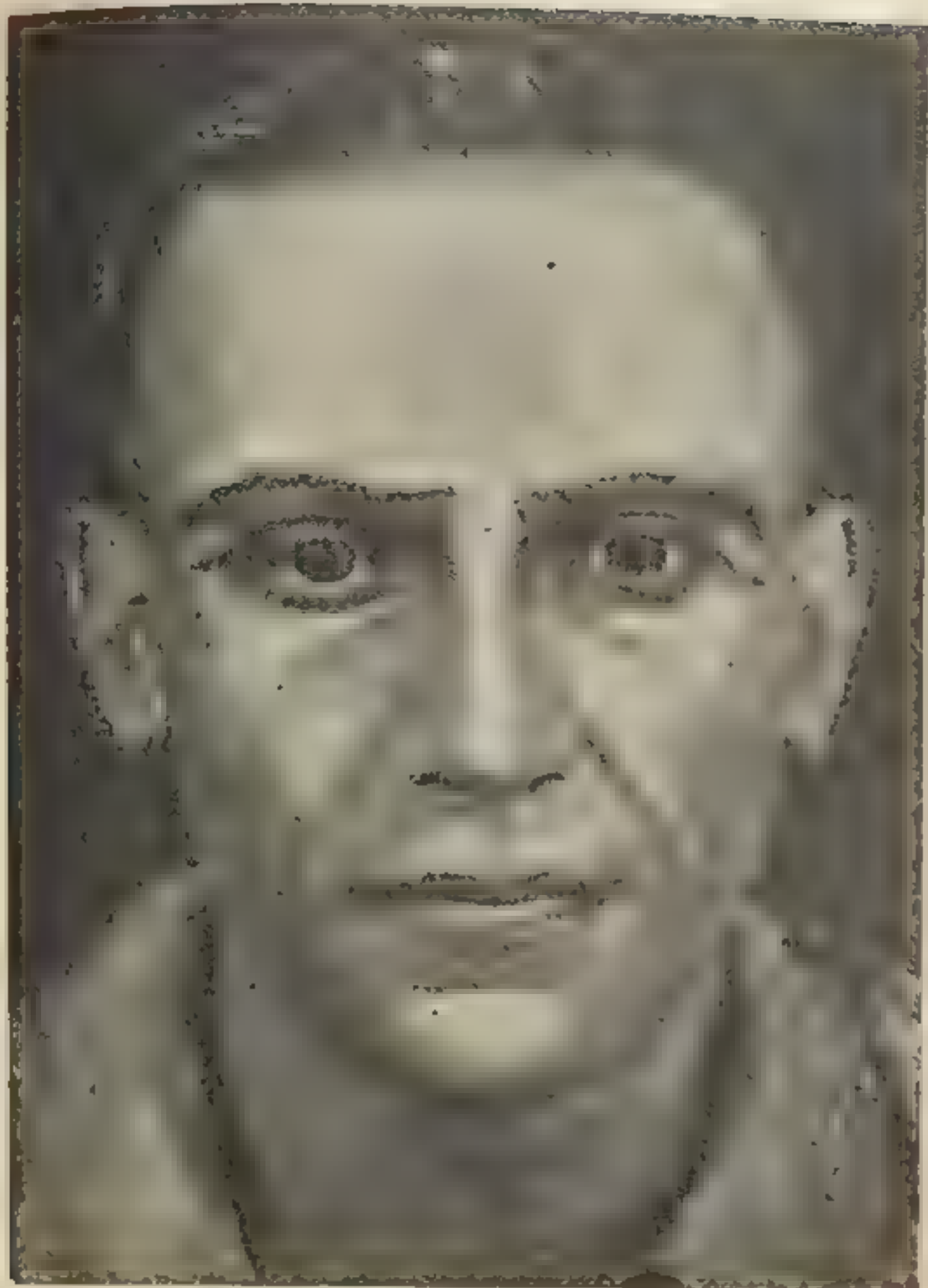


2. В законченном виде

УПРАЖНЕНИЕ 9

Схема грима толстого лица

ТАБЛИЦА XX



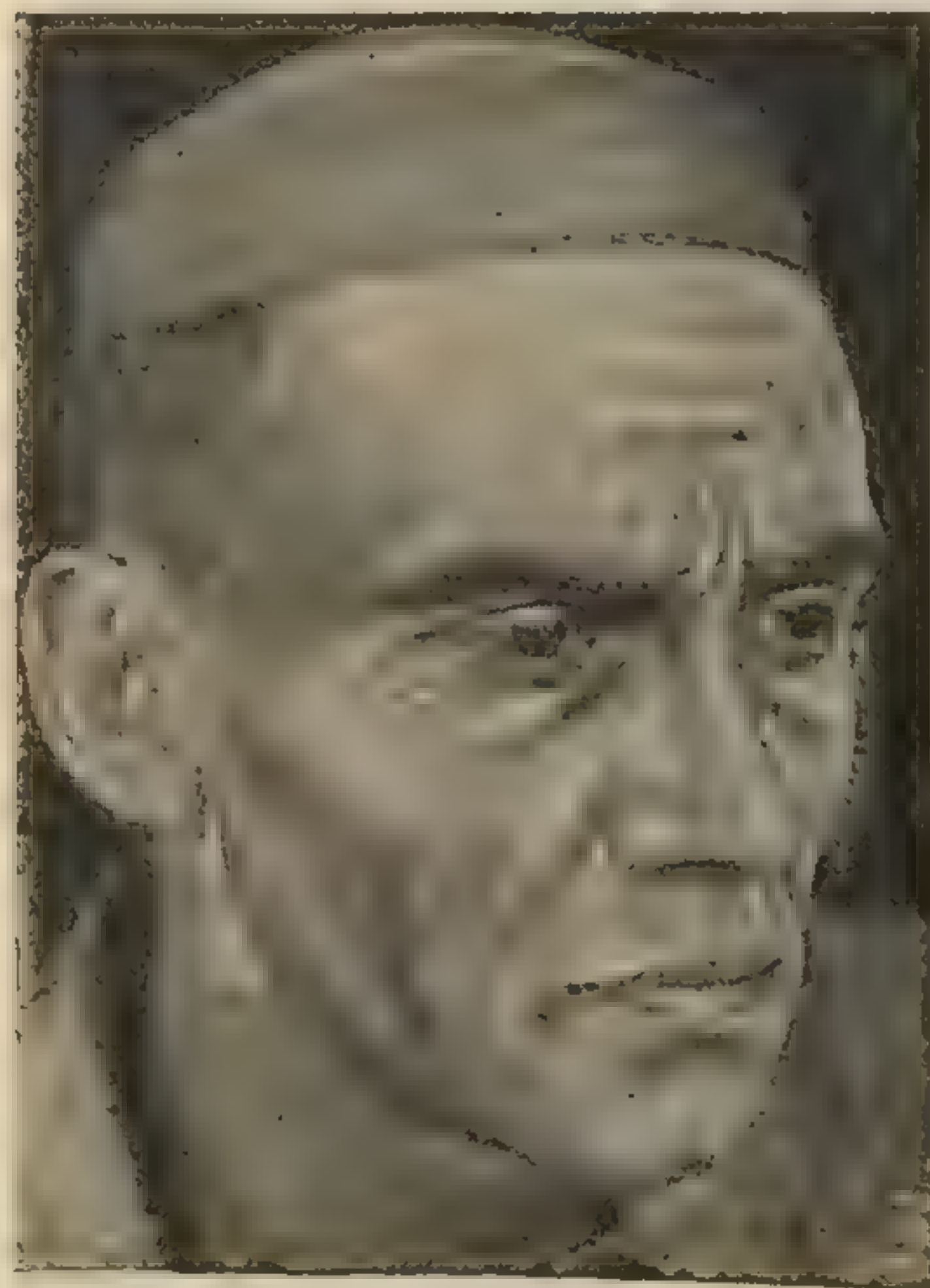
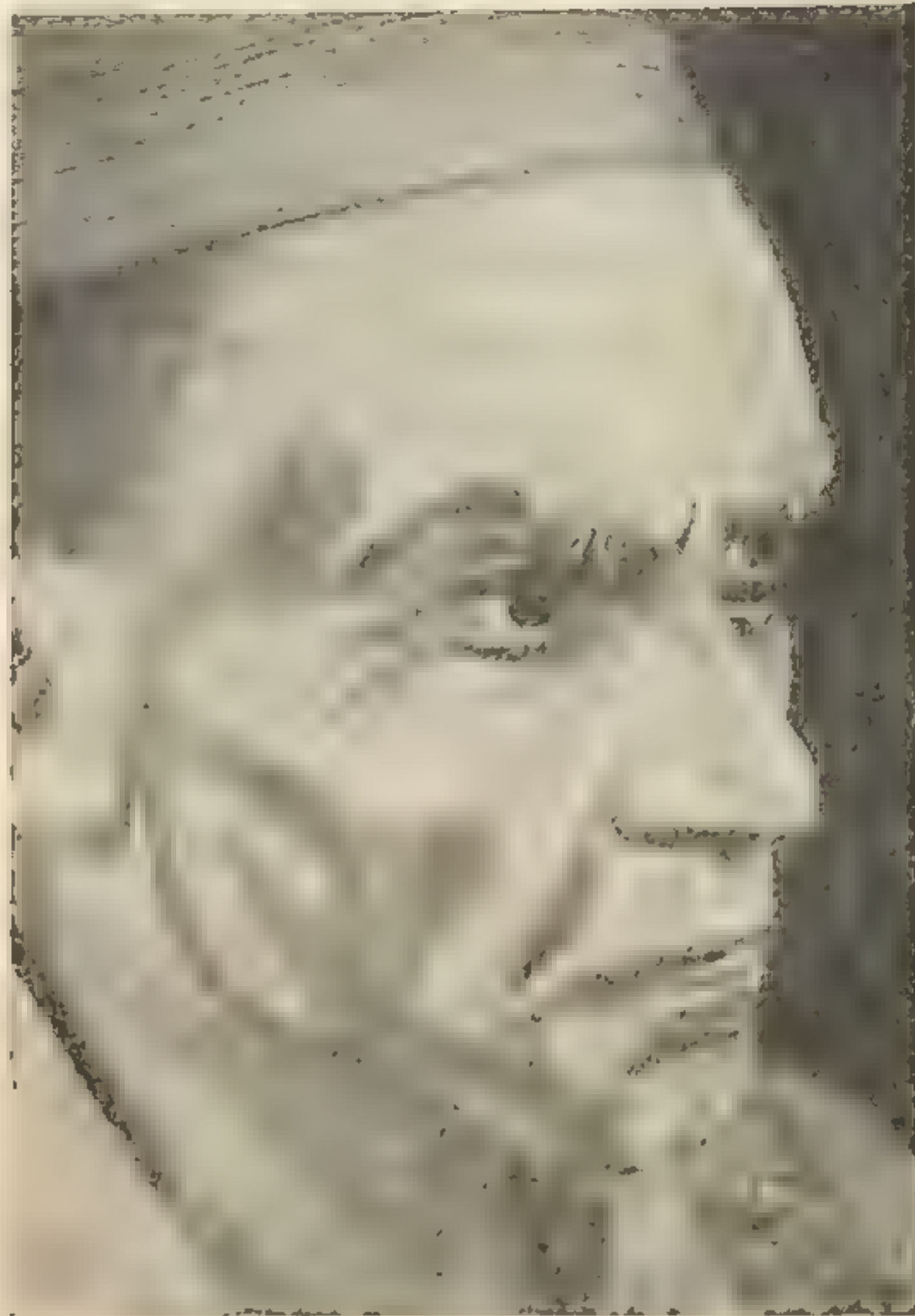
УПРАЖНЕНИЕ 10

*Схемы гримов, основанных
на подчеркивании мимиче-
ского выражения*



УПР

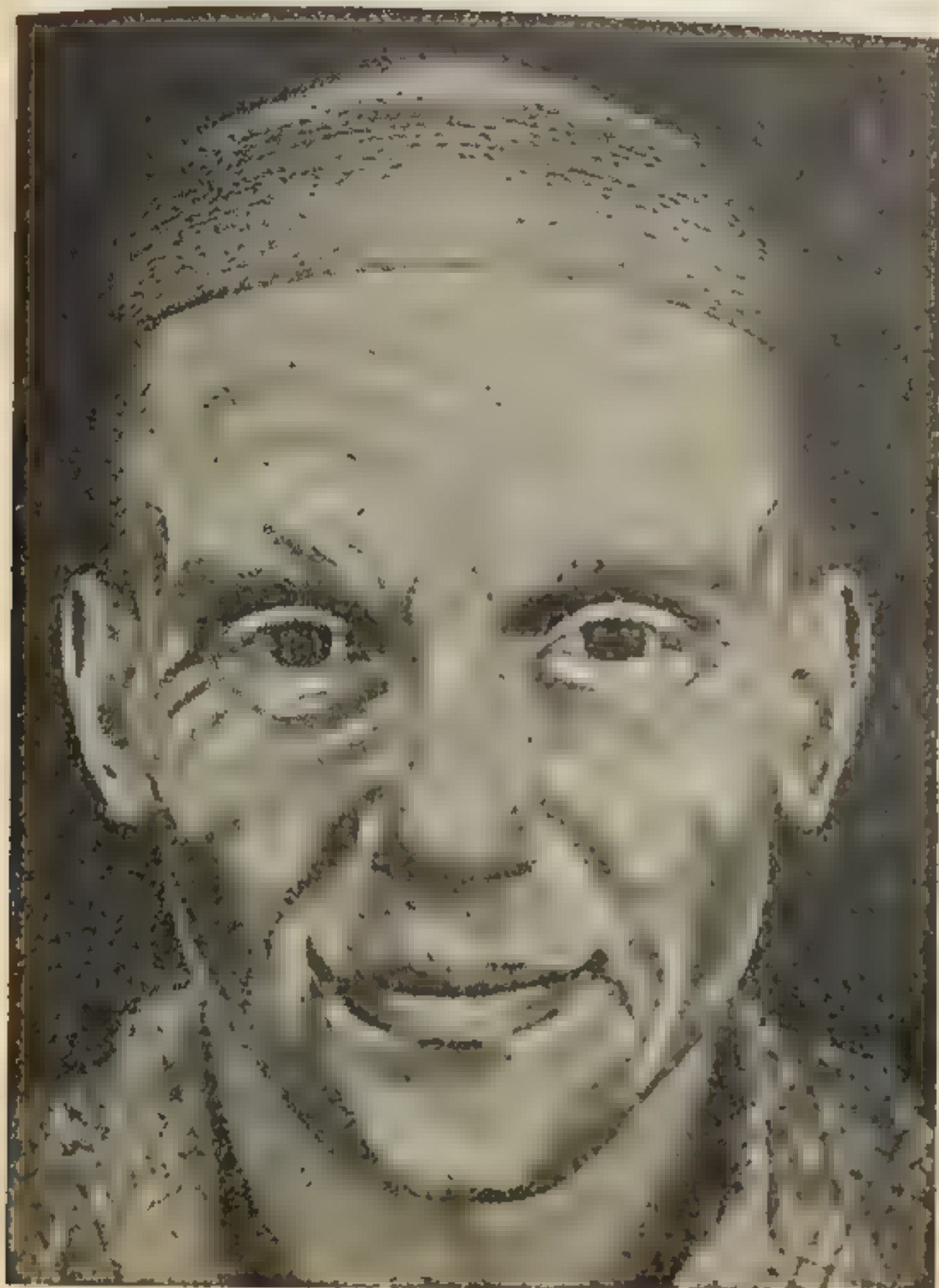
ТАБЛИЦА XXI, XXII



УПРАЖНЕНИЕ 11. Варианты и изменения схемы

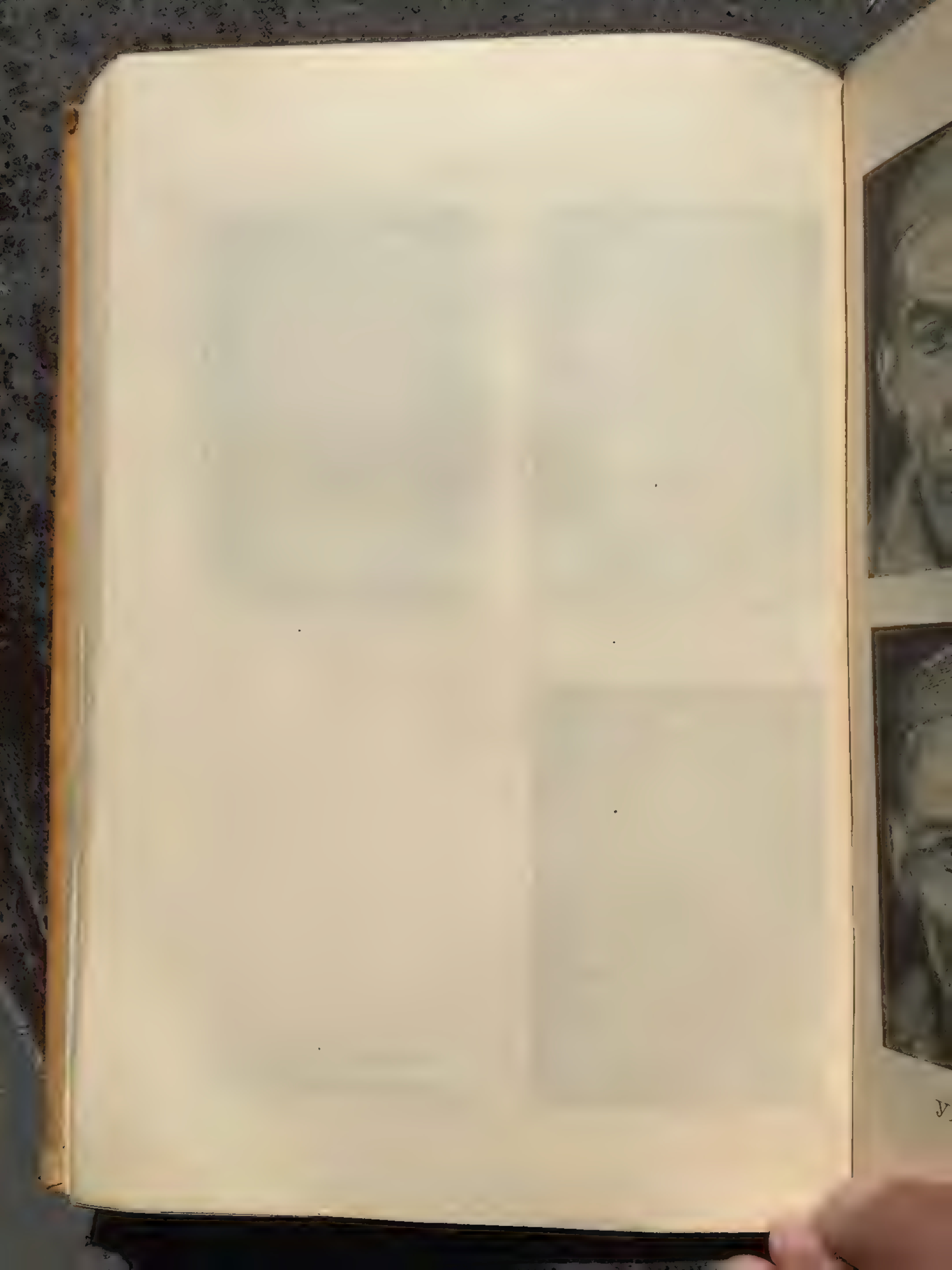


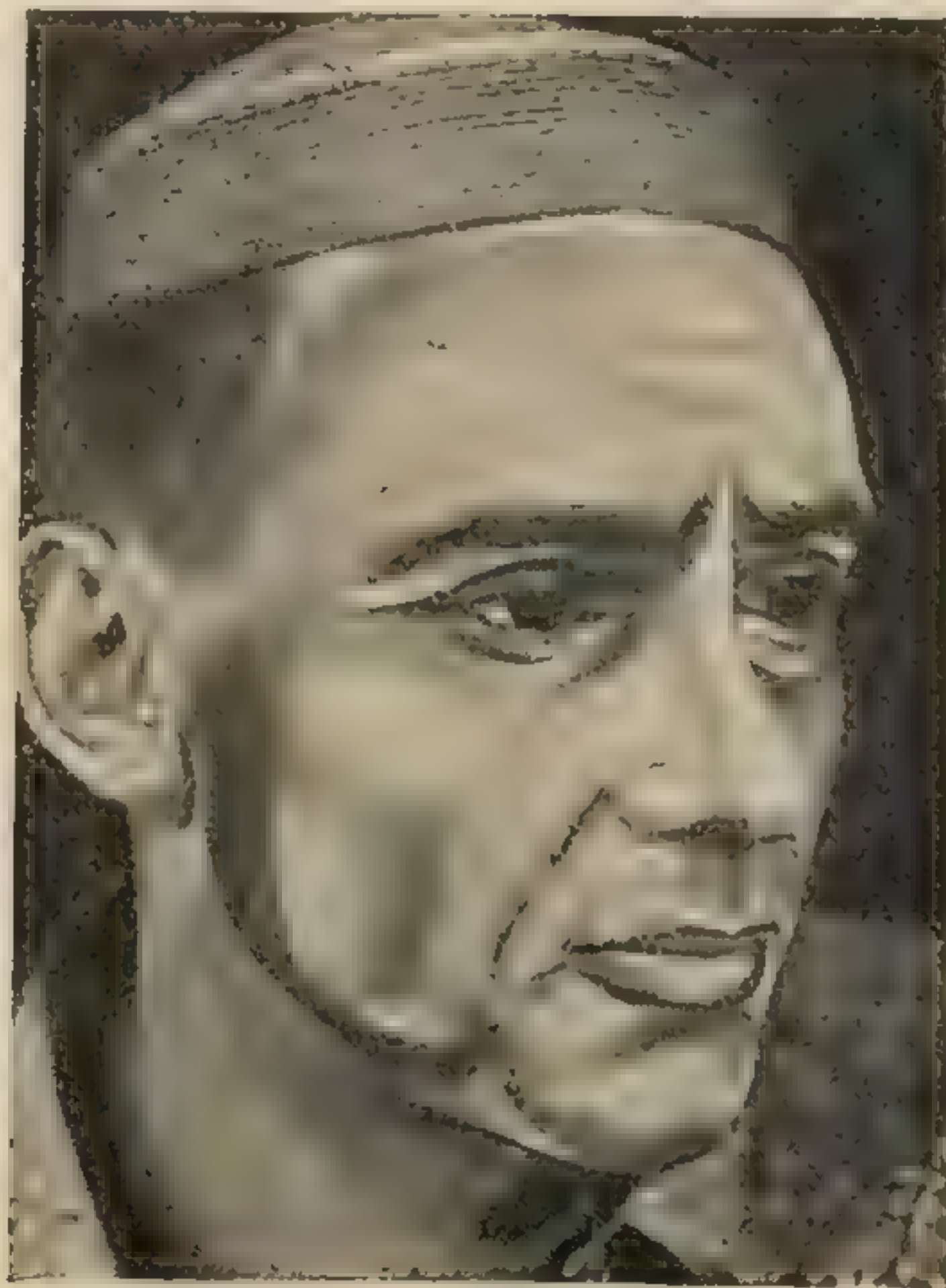
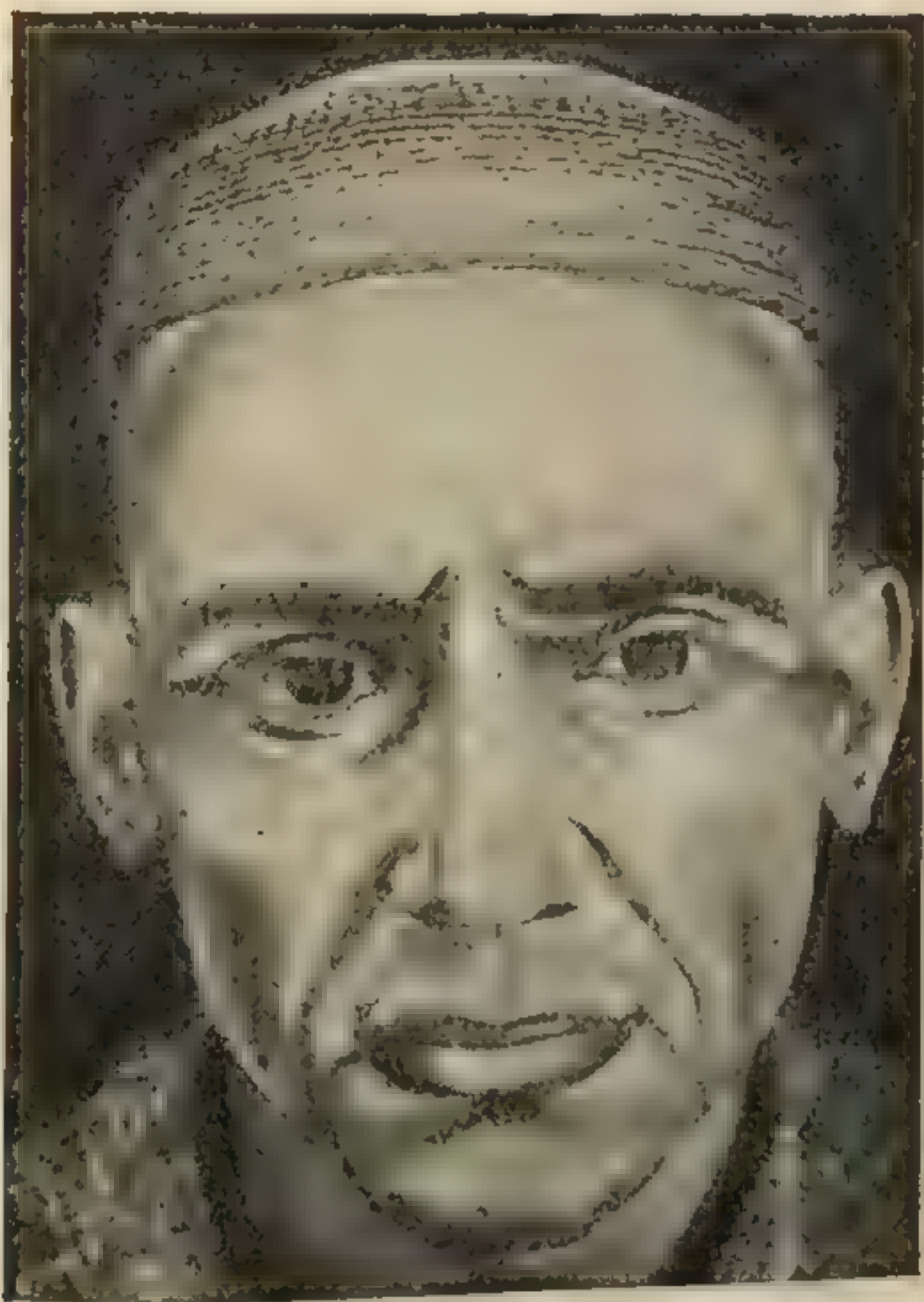
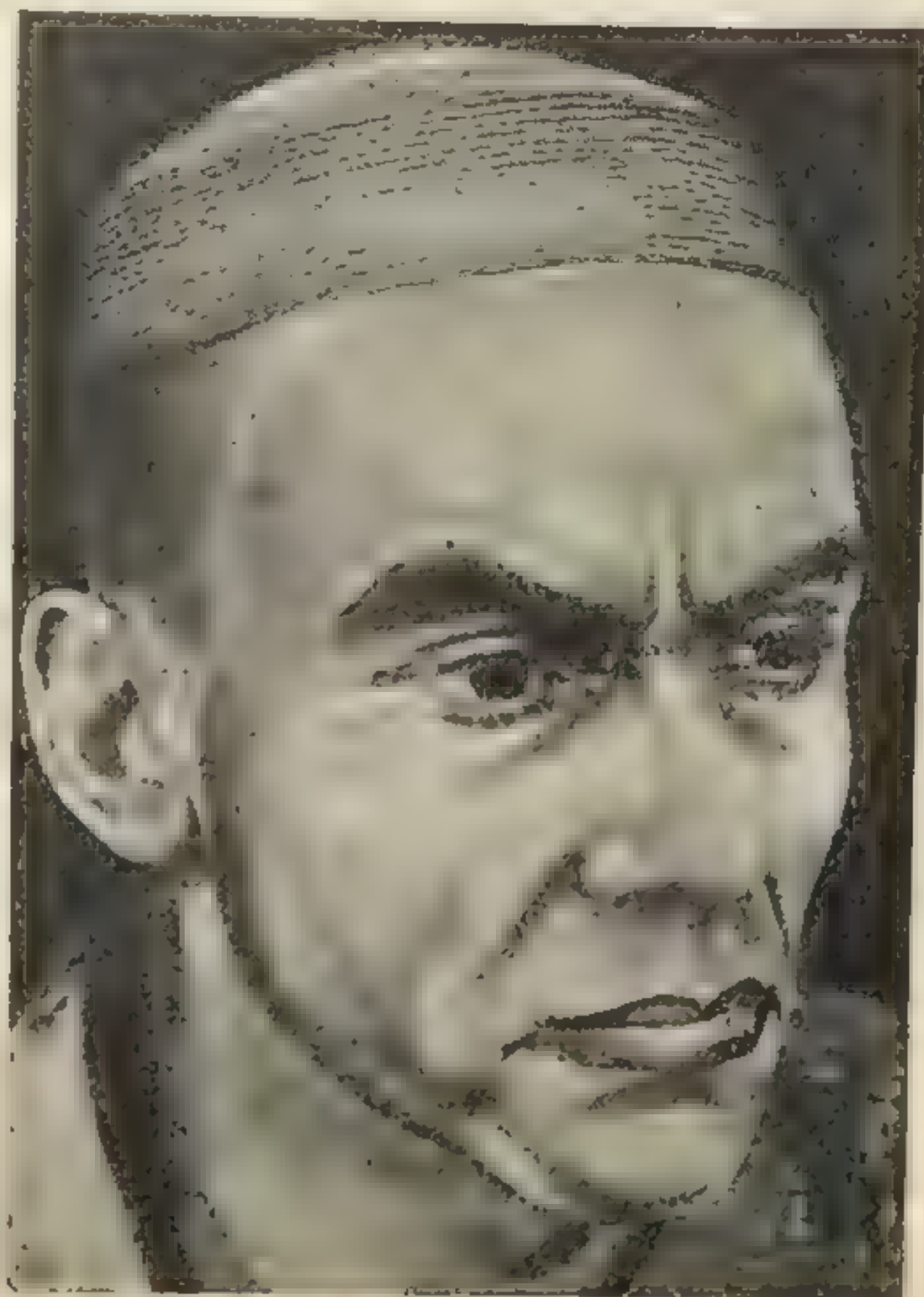
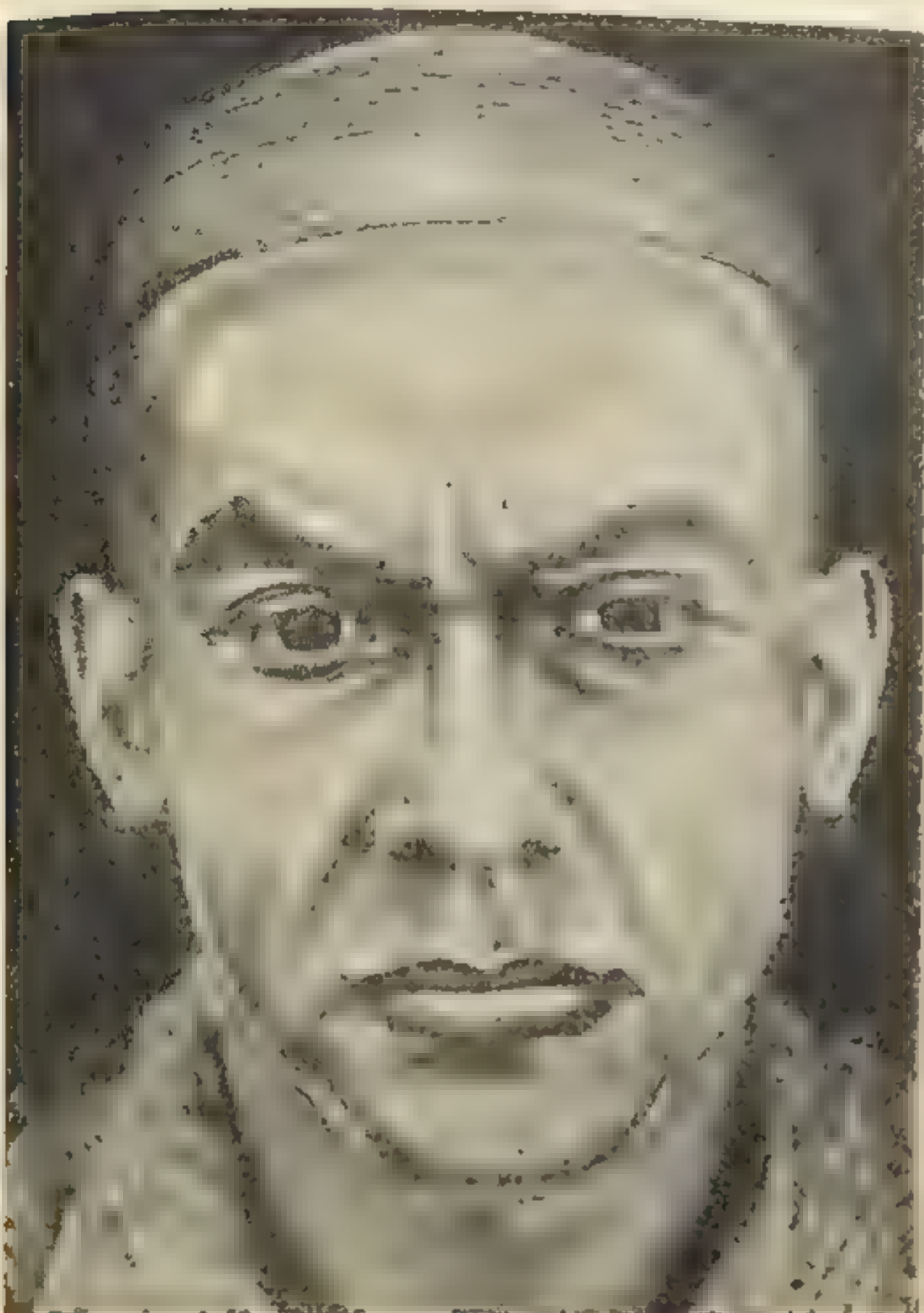
ТАБЛИЦА XXIII



УПРАЖНЕНИЕ 11

Варианты и изменения схемы





УПРАЖНЕНИЕ 11. Варианты и изменения схемы

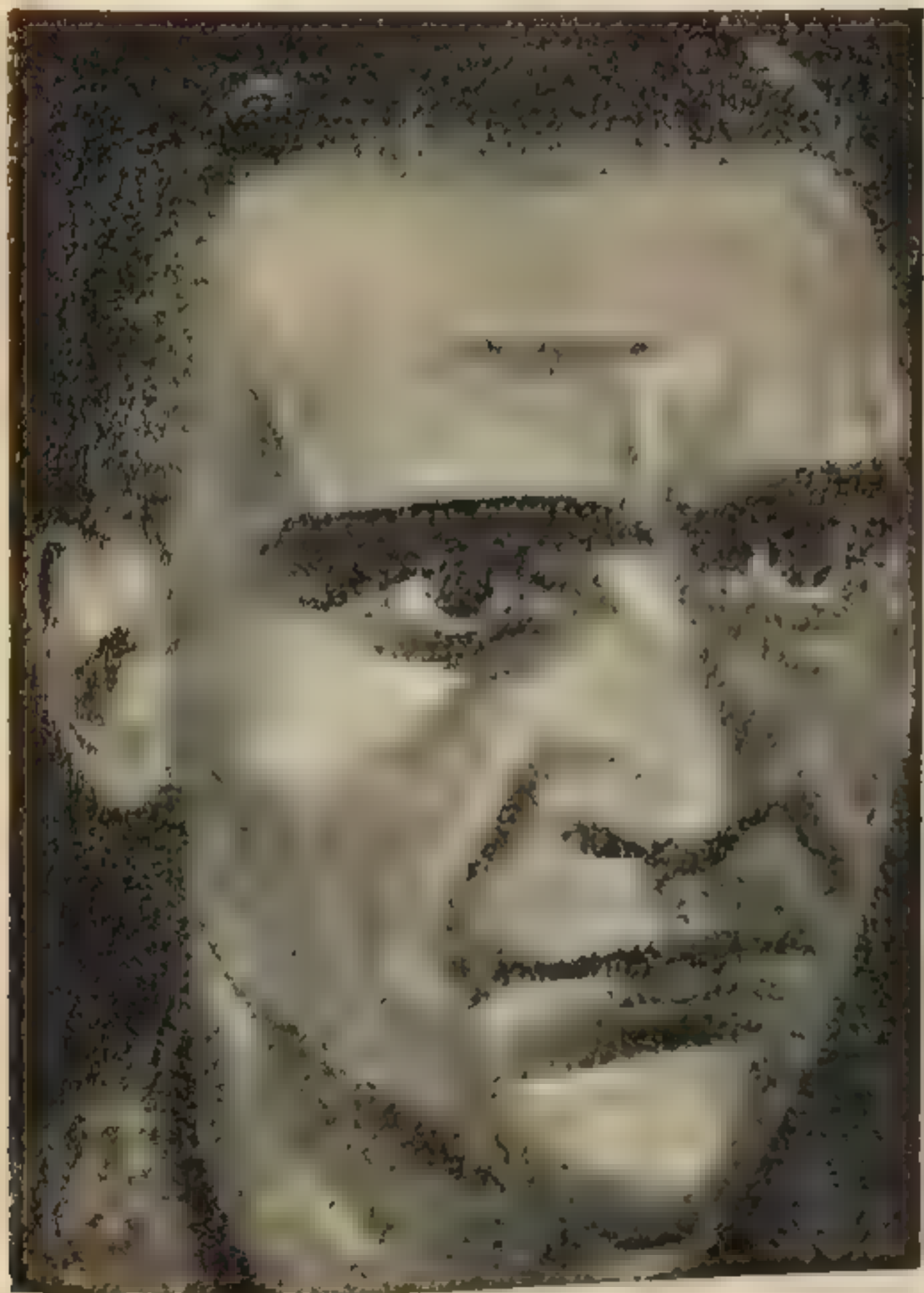


Налепки из гумоза



*Налепки замаскированы об-
щим тоном*

Законченный грим



УПРАЖНЕНИЕ 12

*Выполнение грима с налп-
ками*

ТАБЛИЦА XXVII



Наклеена вата



Вата подклеена
лаком



Наклейка замаски-
рована тоном



Нос после наклейки
двух слоев ваты



Наклейка в готовом
виде

УПРАЖНЕНИЕ 13
Наклейка носа из ваты

ТАБЛИЦА XXVIII



УПРАЖНЕНИЕ 13

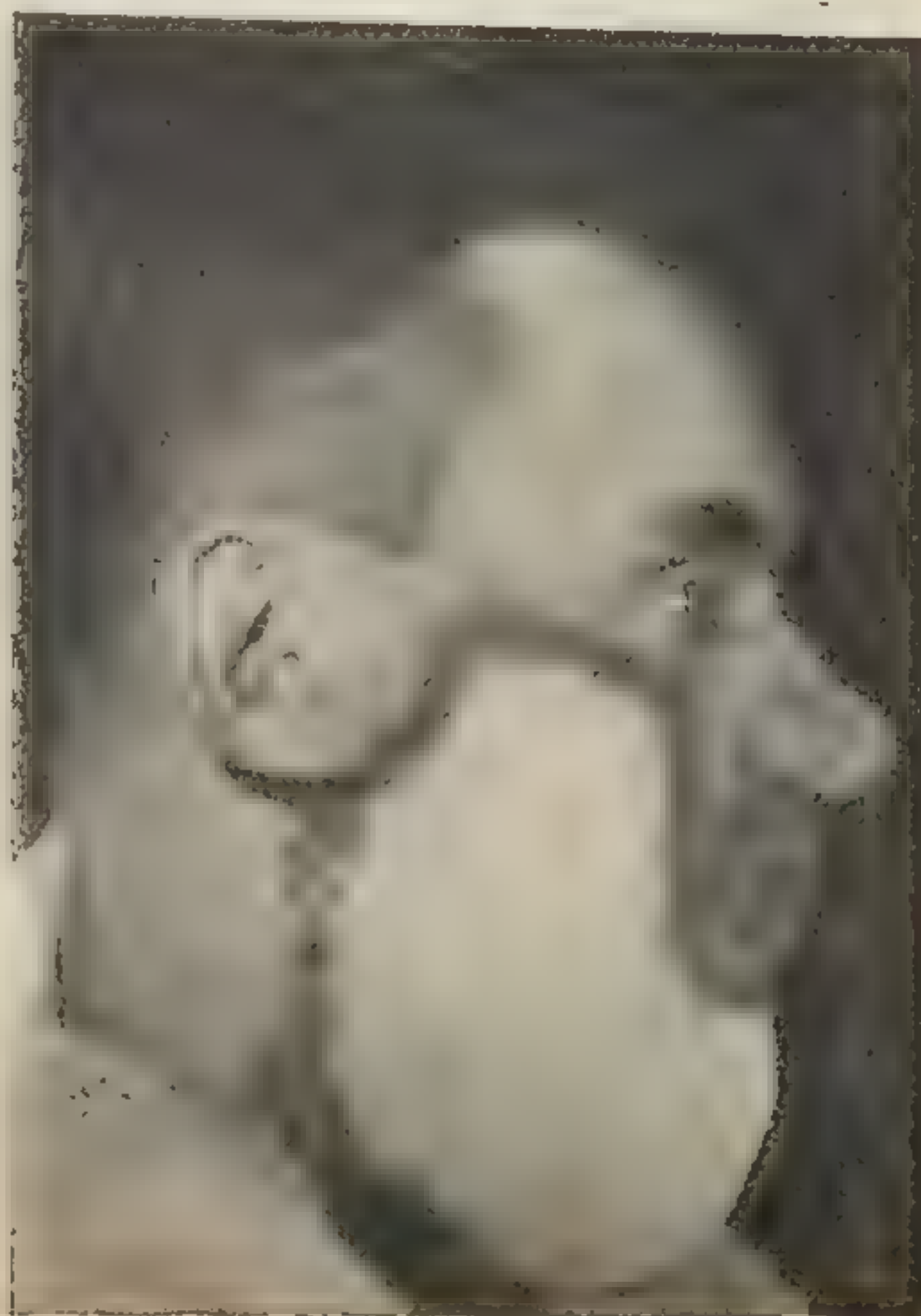
Техника наклейки щек из ваты

Нос

ТАБЛИЦА XXIX



Нос вылеплен из гумоз



*Губы наклеены из ваты
и трикотажа
Маскировка*



УПРАЖНЕНИЕ 14

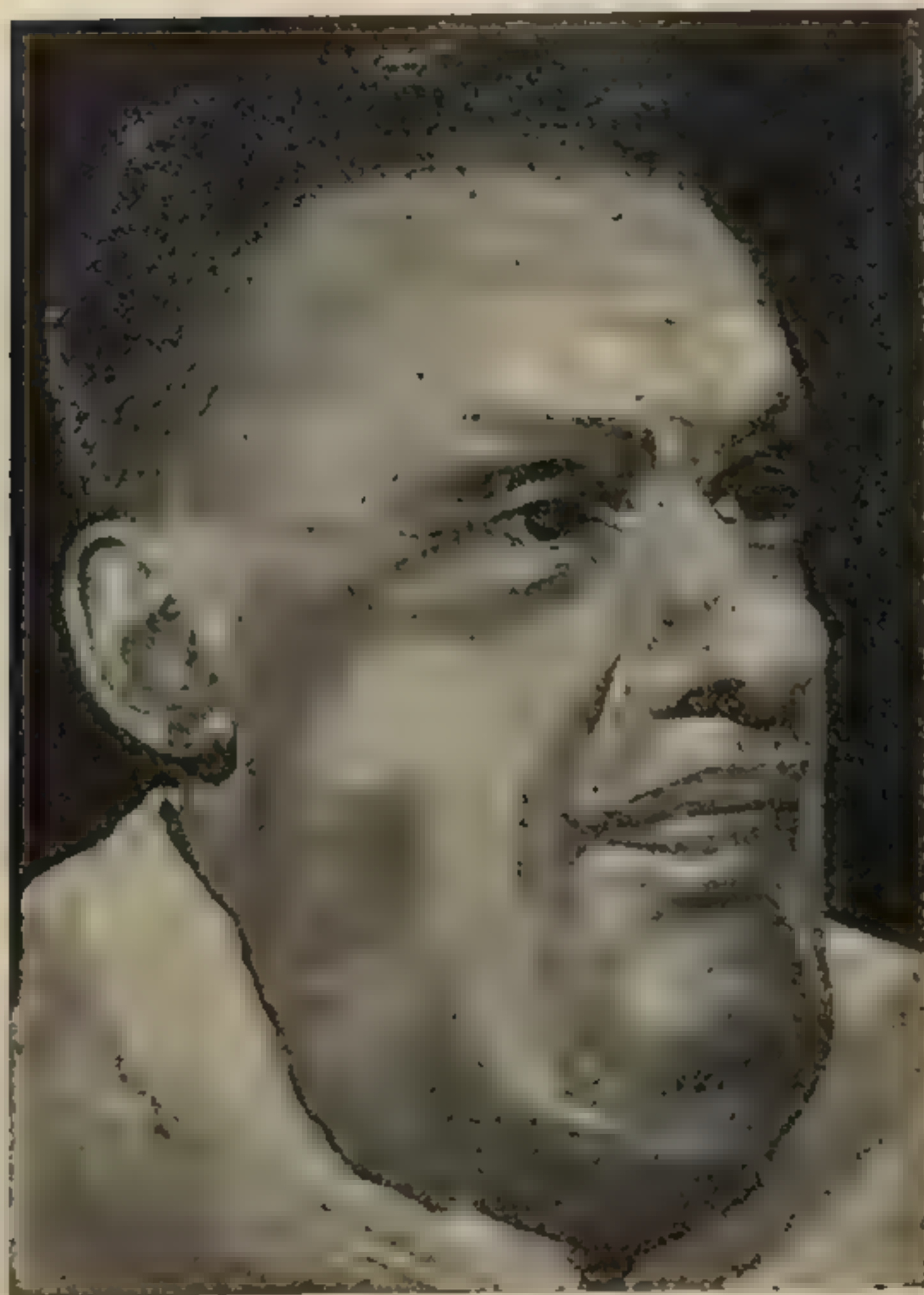
*Выполнение грима с на-
лепками и наклейками
из ваты*

11

Be
K.

ТАБЛИЦА XXX

Грим в законченном виде



УПРАЖНЕНИЕ 14

*Выполнение грима с на-
клейками и налепками
из ваты*

ТАБЛИЦА XXXI



Подтягивание носа



Подтягивание глаза

УПРАЖНЕНИЕ 15

Приемы подтягивания и заклейки

ТАБЛИЦА XXXI



Бельмо



Заклейка глаза

ТАБЛИЦА XXXII

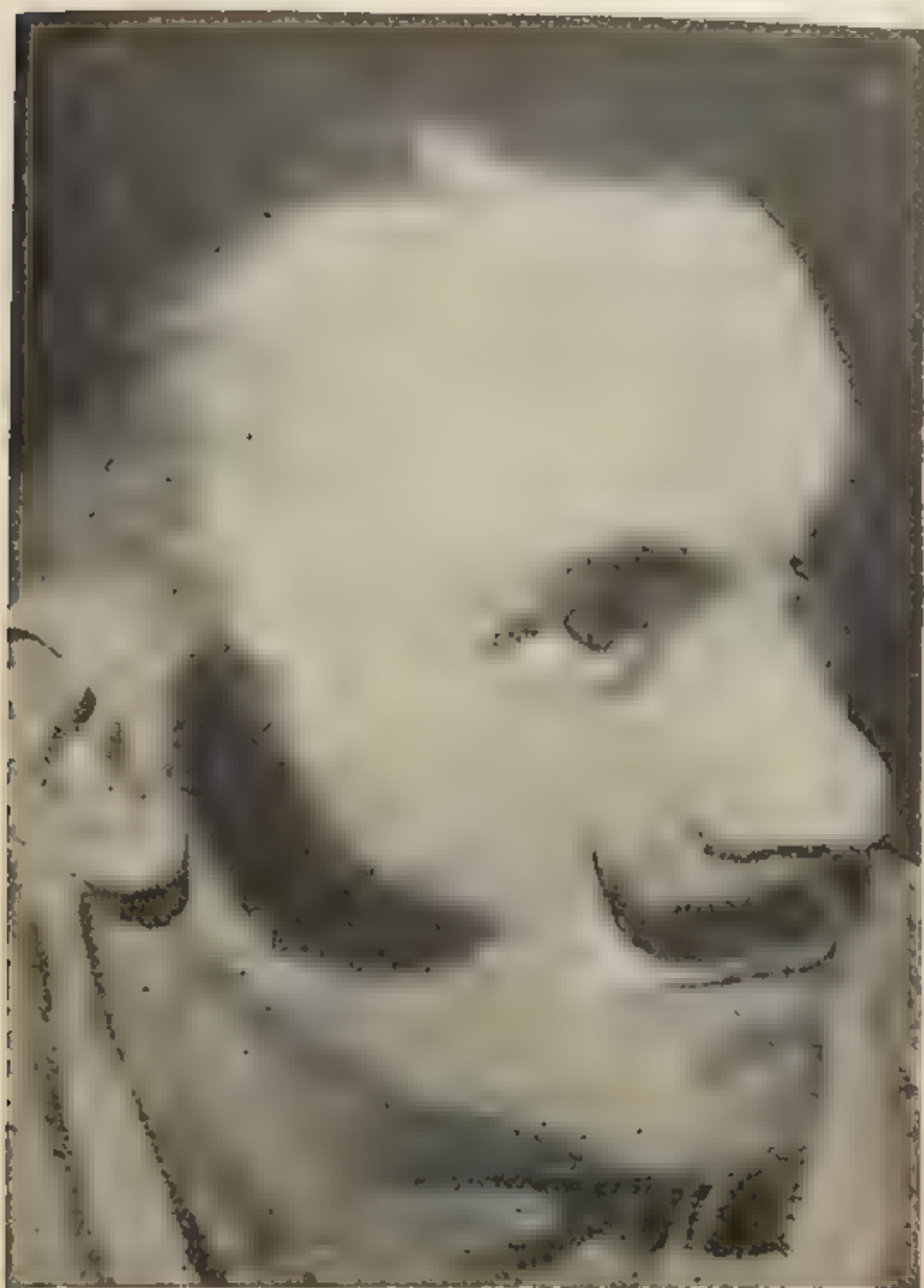


Процесс наклеивания бороды из крене

УПРАЖНЕНИЕ 16

Наклеивание растительности
из крене

ТАБЛИЦА XXXII



*Наклейка бакенбард и
усов из крене*



УПРАЖНЕНИЕ 16
*Наклеивание раститель-
ности из крене*



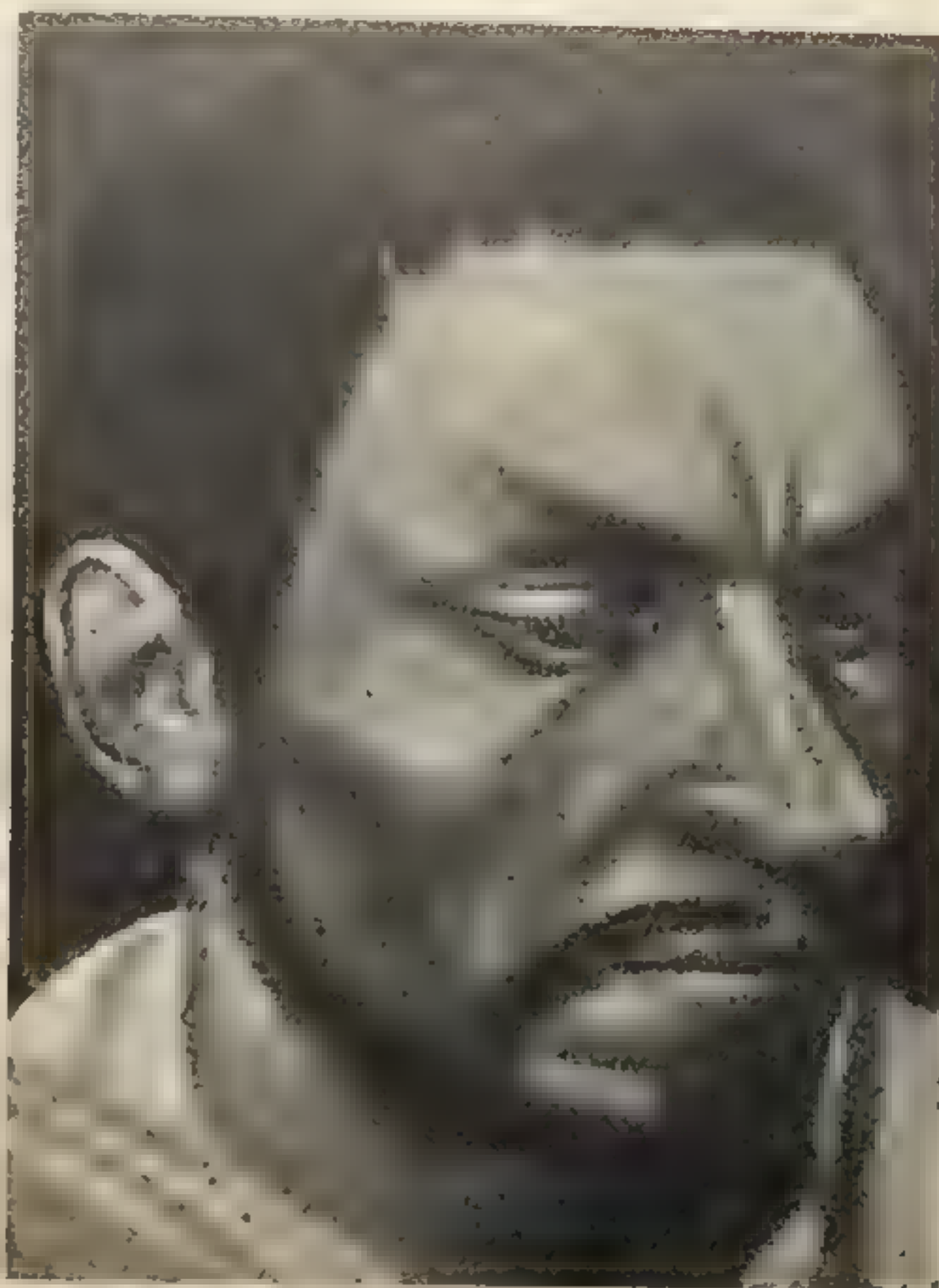
Гр



ТАБЛИЦА XXXIII



Грим до наклейки растительности



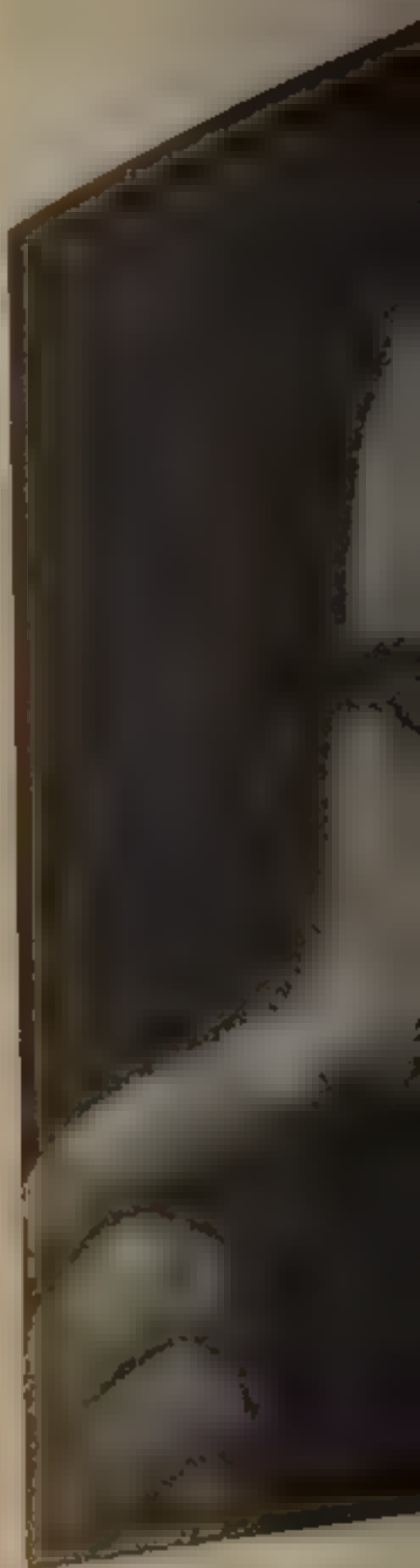
Борода и усы наклеены из крене



Грим в законченном виде

УПРАЖНЕНИЕ 17

Выполнение грима с париком и крене

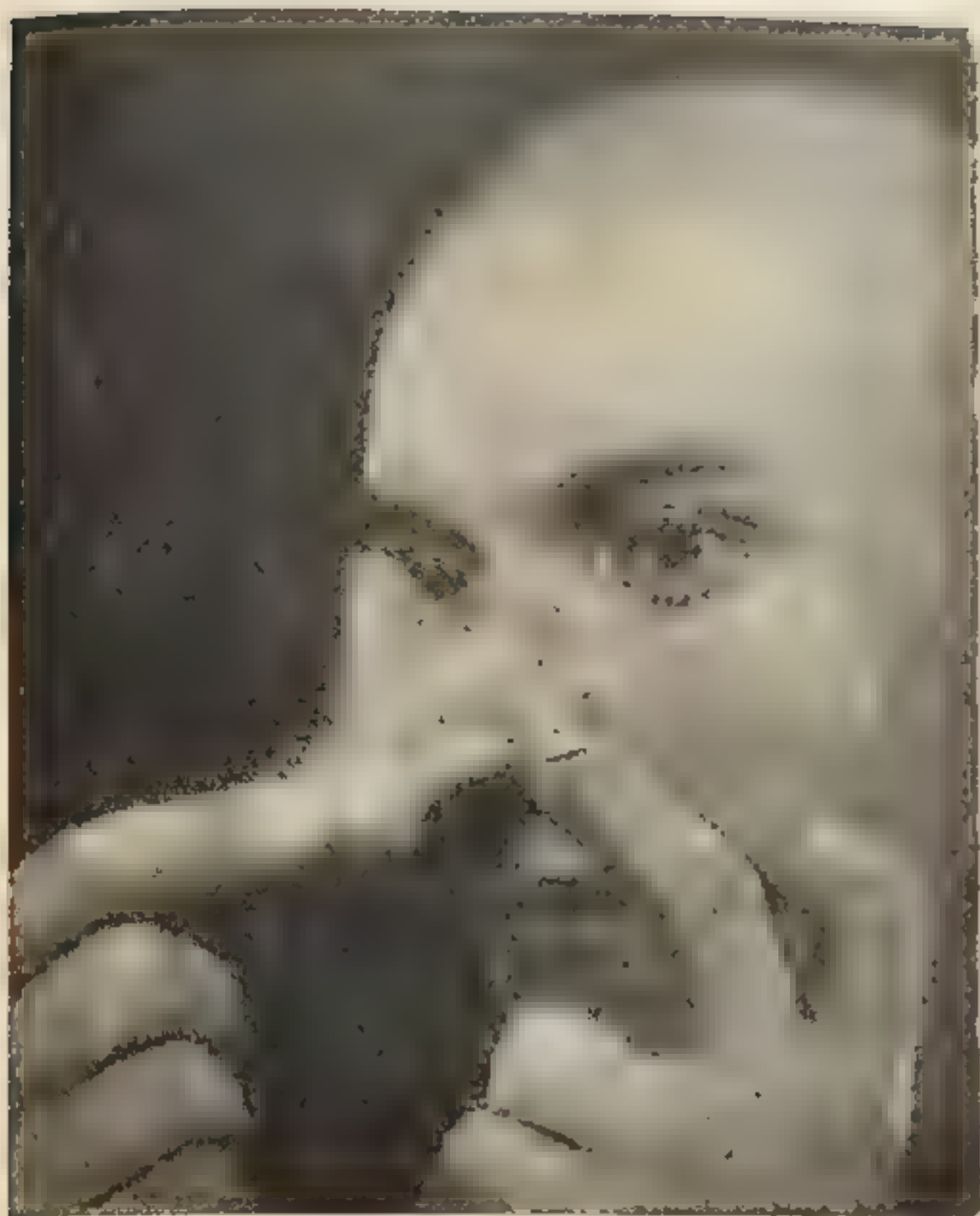


Наклейка н

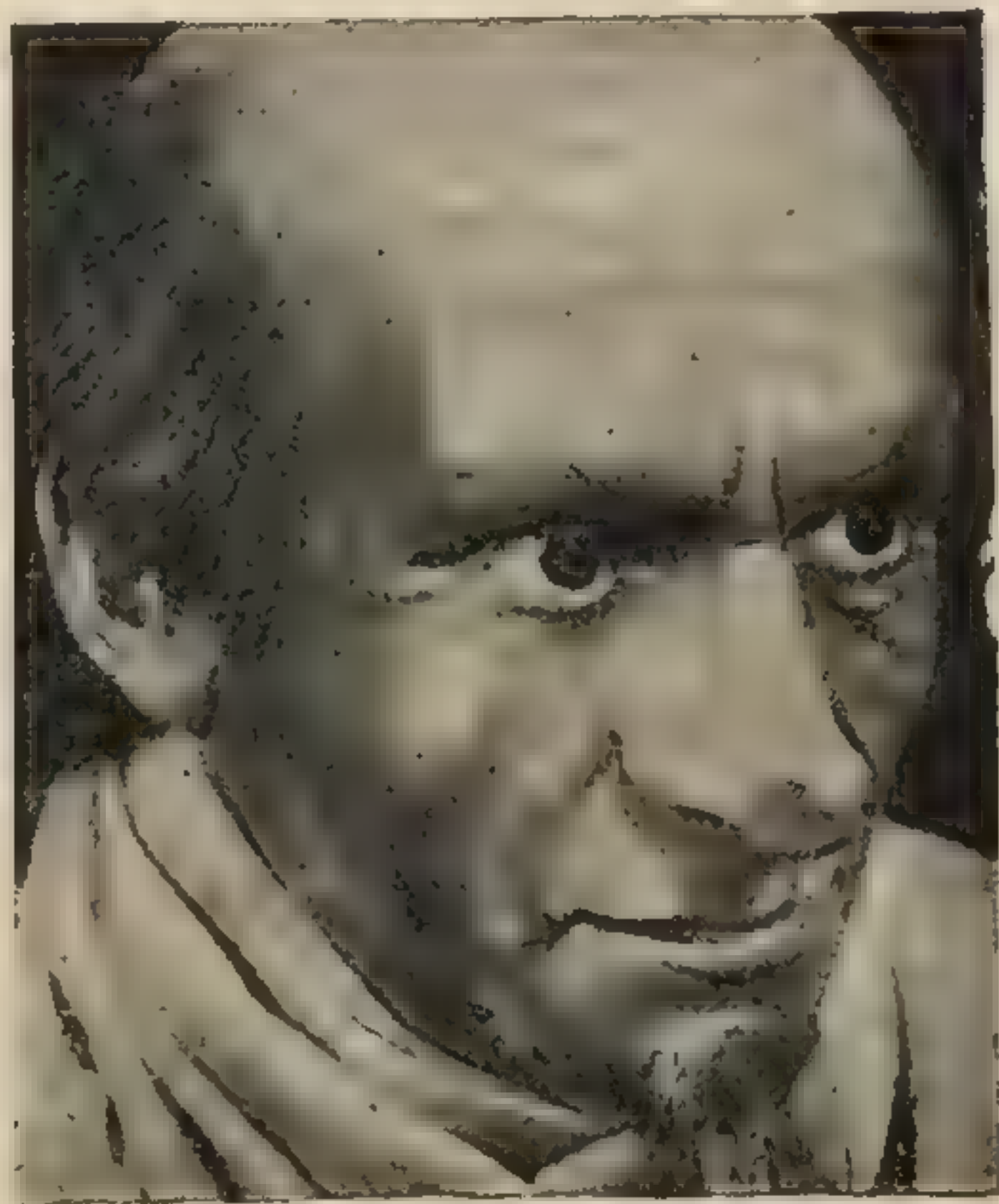
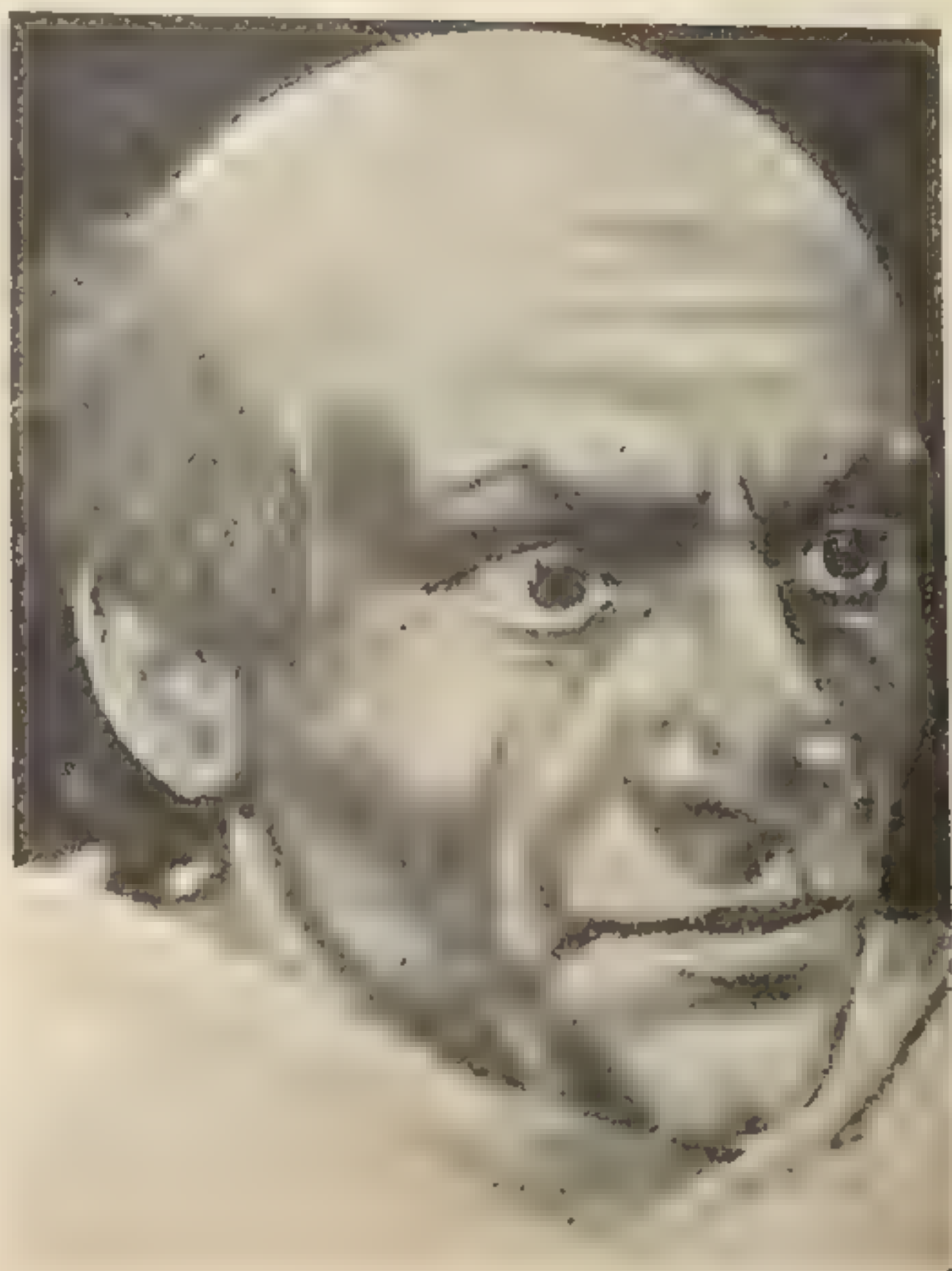


Вып

ТАБЛИЦА XXXIV



Наклейка носа из материи



*Грим в законченном виде —
борода приклеена*

Выполнение грима с использованием готовых наклеек

ОБРАЗЦЫ ТРЕНИРОВОЧНОЙ РАБОТЫ ПО ТЕХНИКЕ ГРИМА

- I. Лицо без грима, М. Абрамов.
- II. Упражнение 1. Прочерчивание контура костей черепа своего лица.
- III. Упражнение 2. Анализ мимической работы своего лица.
- IV. } Упражнение 3. Приемы подводки { Губы.
- V. } { Глаза.
- VI. Упражнение 4. Театральный грим линейного характера.
- VII. Упражнение 5. Объем передан закраской плоскостей сплошь.
- VIII. } Упражнение 5. Объемный анализ лица.
- IX. }
- X. }
- XI. } Упражнение 6. Приемы гримировки { Лоб.
- XII. } отдельных частей лица. { Щеки.
- XIII. } { Подбородок.
- XIV. } { Нос.
- XV. Упражнение 7. Схема молодого лица.
- XVI. } Упражнение 8. Схема грима старого лица.
- XVII. }
- XVIII. } Упражнение 9. Схема грима толстого лица.
- XIX. }
- XX. Упражнение 10. Схемы гримов, основанных на подчеркивании мимического выражения.
- XXI. }
- XXII. } Упражнение 11. Варианты и изменения схемы.
- XXIII. }
- XXIV. }
- XXV. }
- XXVI. Упражнение 12. Выполнение грима с наклепками.

XXVII. } Упражнение 13. { Наклейка носа из ваты.
XXVIII. } { Техника наклейки щек из ваты.

XXIX. } Упражнение 14. Выполнение грима с наlepками;
XXX. } и наклейками из ваты.

XXXI. Упражнение 15. Приемы подтягивания и заклепки.

XXXII. Упражнение 16. Наклеивание растительности из крепе.

XXXIII. Упражнение 17. Выполнение грима с париком и крепе.

XXXIV. Выполнение грима с использованием готовых наклеек.

Таблицы представляют собой основные упражнения по технике грима, проведенные автором со студентами I и II курсов техникума сценических искусств в 1932—1934 гг.

Упражнения восстановлены и выполнены при участии студента II курса т. М. Абрамова, фото — автора.

УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Баженов.—Записки о Московском театре, т. I.
Барнеке, В.—О греческом актере, Одесса, 1921.
Васильев, В. А.—Китайский театр, сб. Восточный театр, Academia, 1929.
Вейденрейх.—Раса и строение тела.
Гагеман, К.—Игры народов. Индия. Academia, 1924 г.
Всеволодский-Гернгросс, В.—И. А. Дмитриевский, „Петрополис“, 1923.
Гольдони, К.—Мемуары, изд. Academia, 1933.
Готтенрот, Ф.—История внешней культуры, изд. Вольф, 1910.
Дарвин.—О выражении ощущений у человека и животных.
Жуков, И.—Начинающий скульптор. „Мол. гвардия“, 1931.
Киплик, Д.—Техника живописи, I. Красочные материалы живописи, Ленинград, 1925.
Корнилов, К.—Учебник психологии. Соцэкгиз, 1931.
Кречмер, Э.—Строение тела и характер, ГИЗ, 1930.
Лебединский, Ю.—За платформу театра РАПП, „Советский театр“, № 2, 1932.
Мерварт, А. М.—Индийский народный театр, сб. Восточный театр, Academia, 1929.
Новицкий, П.—Современные театральные системы, ГИХЛ, 1933.
Нюберг, К. Д.—Курс цветоведения, Гизлегпром, 1932.
О „Страхе“.—Стенограмма заседаний президиума Леноблабиса.
Оппенгейм, М.—Профессиональные болезни кожи. „Вопросы труда“, 1926.
Остроумов, С.—„Рубашечный“ герой. Журн. „Рабис“, 1934.
Пашкис, Г.—Косметика, СПб, 1900.

- Пиотровский, А.—Античный театр. История европейского театра, Academia, 1931.
- Рихтер, А.—Основы учения о цветах, ГИЗ, 1927.
- Станиславский, К.—Моя жизнь в искусстве, 1929.
- Свободин, Н.—Как я работаю над ролью. Журнал „Советский театр“ № 2—3, 1931.
- Тальма.—Мемуары, изд. Academia, 1931.
- Тихонов, М. Т.—Курс пластической анатомии человека, СПб, 1906.
- Тугенхольд, Я. Живопись и зритель, „Московский рабочий“, 1928.
- Тулубьева, А.—В борьбе со штампом. Журнал „Рабис“, № 2, 1934.
- Чельцова.—Конституция и профессия.
- Эккерт, А. Ф.—Краткий курс внутренних болезней, ГИЗ, 1929.
- Эфрос.—Московский Художественный театр.
- Ярцев, А.—П. Г. Степанов.
- Ежегодник императорских театров 1896—97. Приложение, кн. I.
- Boehn Max. Das Bühnentum, 1921. Mic Constant. La commedia dell'arte. Paris. 1927. Uillermont. M. Histoire de la coiffure féminine. Paris, 1898.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ РАБОТЫ ПО ГРИМУ

- Вельский, А.—Элементарное руководство по гриму, Московск. театр. из-во, 1926.
- Боборыкин.—Театральное искусство, СПб, 1872 (главы о гриме).
- Воскресенский, А.—Сценический грим, II изд. СПб, 1910.
- Заскальный, С.—Грим. БСЭ.
- Гримировка, изд. под ред. Ладухина, Могиз, 1923.
- Гримировка—изд. театр. библ. Рассохина, И. 1925.
- Гуськов, С.—Искусство грима, Гизлегпром, 1932.
- Епихин, Дм.—Самодельные театральные парики и наклейки, ГИХЛ, 1931.
- Заскальный, С.—Грим, изд. им. Поленова, М., 1925.
- Клепиков, А.—Первые уроки грима, РТО, М., 1923.
- Кофтырев, С.—Первое знакомство со сценой, М., 1873 (главы о гриме).
- Крестовская, М.—Грим. Модник, 1927.
- Лебединский, П.—Грим, II изд. СПб, 1912.
- Ленский, А. П.—Заметки о мимике и гриме. „Артист“, кн. 5, 1890.
- Некрасов, В.—Практическое руководство к искусству гримироваться, М. 1888.
- Новлянский, Н.—Искусство грима, Театропечать, 1930.
- Раугул, Р.—Грим в клубном драмкружке, журнал „Клубная сцена“ № 1/7, 1928.

- Рославлев, В.—Общедоступное руководство грима, Омск, 1919.
Смирнов-Рамазанов.—Гримировка, 1894.
Сорокин, Н. М.—Как гримироваться? Наглядное пособие, Серия первая, А и Б, изд. ВТО, М., 1933.
Степанов, В.—Грим, т. I, кн. 5, Киев, 1923.
Толбузин.—Грим, изд. „Долой неграмотность“, 1927.
Хрестоматия актера, Театропечать, 1930 (главы о гриме).
Шиловский, К.—Театральный грим, изд. Содрабис.
Шиловский-Лошневский, К.—Курс театральной гримировки, „Артист“, 1890.
Aster.—Die Dilettantenbühne und die Kunst des Schminkens, 1886.
Borée.—Die Kunst des Schminkens. Berlin, 1898.
Brachart, Ad.—L'art de se maquiller, de se grimer, Paris, 1912.
Buck I.—Die Schminkkunst, 1903.
Chalmers Helena.—The art of making up. London, 1932.
Fox C. H.—The art of Making up. London, 1892.
Horn—Lehrbuch über Theatrefrisieren und Schminkkunst, 1933.
Zynn R.A.N.—Hiust on Makig-up, 1895.
Noocli, Ermetto.—Dimmi che trucco fai eti diro shi sei. La Latura, 4, 1913.
Renez I.—L'art de se grimer, Paris.
Scholtze I.—Die Schminkkunst—Berlin.
Steimann Antonie—Die Maske des Bühnenkünstlers.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Грим в театре (введение)	9
Часть первая. Техника грима	
I. Материалы	43
II. Лицо актера и грим	51
III. Анатомические основы грима. Череп	53
Мышцы и мимические выражения	58
IV. Практические занятия по анатомии лица	63
Прочерчивание контура костей своего лица	63
Прочерчивание основных мимических выражений лица	64
V. Технические приемы грима	66
VI. Подготовительные упражнения	69
VII. Линия как средство изображения	71
VIII. Приемы подводки губ, бровей и глаз	74
IX. Линеарный грим	80
X. Объем и цвет в гриме. Светотень	81
Цвет	83
Подчеркивание простейших объемов лица	85
XI. Живописно-иллюзорные приемы грима	87
XII. Приемы гримировки отдельных частей лица	88
Лоб	88
Подбородок	89
Щеки. Нос	90
Шея	92
Руки	93
XIII. Схемы грима	94
Молодое лицо	96
Старое лицо	98
Толстое лицо	99
Мимические схемы. Варианты изменения схем	99
XIV. Скульптурно-объемные приемы грима	100
Налепки	101

Наклейки	104
Приемы заклейки и подтягивания	110
Фактура и аппликация	112
Профессиональные влияния	116
Болезнь и ее влияние на покровы кожи лица	118

Часть вторая. Парик

I. Роль и значение парика	121
II. Техника изготовления парика	123
Снятие мерки. Болванка	124
Монтюр	125
Волос	129
Прикрепление волос к монтюру. Трес и крепе	133
Прикрепление волос тамбуровкой	137
III. Выполнение грима с париком и наклейками из волос	140
IV. Театральные парики и исторические формы причесок	143
Ассиро-Вавилония, Иран, Египет	144
Арабы. Евреи	147
Греция, Рим, Византия	149
Народы Азии—индусы, китайцы, японцы	152
Средние века до XIV в.	156
Русь	157
XV век	158
XVI век	159
XVII век	164
XVIII век	168
XIX век	176

Часть третья. Грим и свет

XIX. Влияние технических условий сцены на грим	189
Влияние цвета освещения на грим	194

Часть четвертая. Основы грима

I. Что такое композиция	203
II. Первый, подготовительный период в композиции грима	207
III. Проекты и выполнение грима	211
Т а б л и ц ы. Образцы тренировочной работы по технике грима	219
Указатель использованной литературы	284
Специальные работы по гриму	285

Стр

14

16

152

161

239

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано:	Следует читать:
14	5 сверху	„Топтен-вонг“	„Топенг-вонг“
16	27—28 сверху	волекон	волокон
152	7 снизу	Ен делался	Он делался
161	2 сверху	довряне	дворяне
239	строку четвертую пятую и шестую—	сверху считать пятой, четвертой.	а строку

Р. Д. Раугул „Грим“. Н. 775.



Проект
Правительства
Москвы

Московский истори

стиваль

Времена и Эпохи

Победы России

9-13 июня



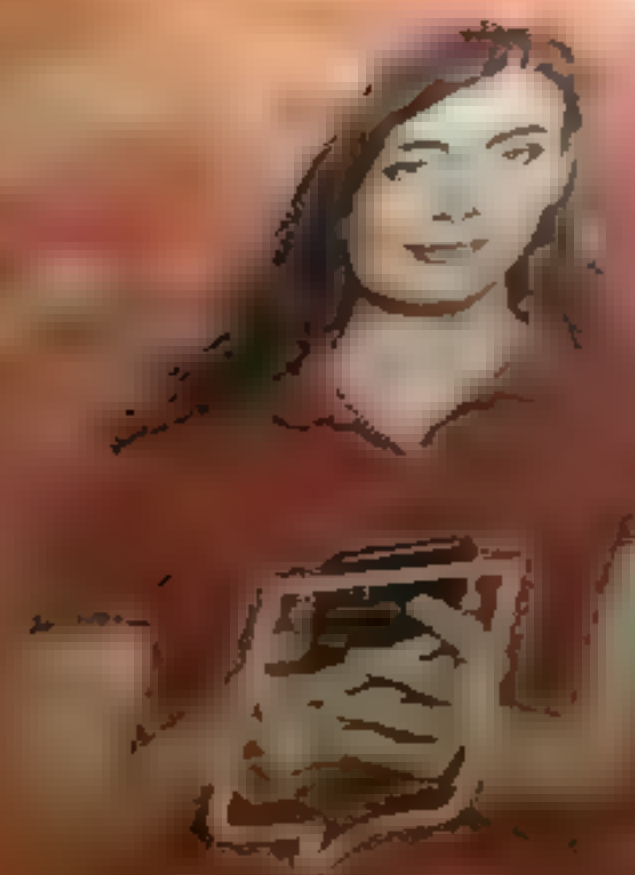
VK Клипы

EVA.RU

ИЗВЕСТИЯ



0+
Возрастные ограничения
не предусмотрены
для просмотра



ГОРОД
ИДЕЙ

МОСКОВСКИЙ



НАПИСАТЬ



АКТИВНЫЙ
ГРАЖДАНИН



УЗНАЙ МОСКВУ

ЧИТАЙ НОВОСТИ НА MOS.RU



Загрузите в
App Store



Получите в
Google Play



Получите в
MOS.RU



МОСКОВСКИЙ
ТЕАТР
МЮЗИКЛА
10 СЕЗОН

ЮБИЛЕЙНЫЙ
СЕЗОН

ПРАЙМ ТАЙМ



МЮЗИКЛ

с 5
ДЕКАБРЯ



зарабо

зарабо

зар

зар

за

заработай


за

на летней
подработке

8+

  ГОСУСЛУЖБЫ МОСКВЫ	  НАШ ГОРОД	 ГОРОД ИДЕИ	  ЭТА МОДНОСТЬ НАМ	 АКТИВНЫЙ ГРАЖДАНИН	  УЗНАЙ МОСКВУ	  МОЯ МОСКВА
---	---	---	--	---	--	--

ЛУЧШИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ МОСКВЫ ВСЕГДА С ВАМИ | НА mos.ru

 Проект
Правительства
Москвы

Проект
Правительства
Москвы

moscow seasons.com
#московские сезоны
#времена эпохи

0001-Ф
9-13
июня



0+

Московский исторический
фестиваль

Времена и эпохи

Победы России

сзд.ru

VK Клипы

EVA.RU

ИЗВЕСТИЯ



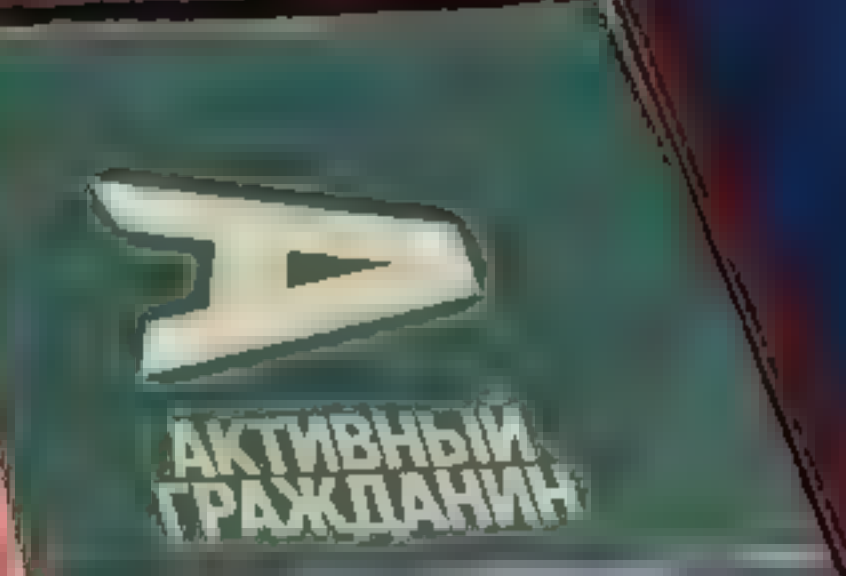
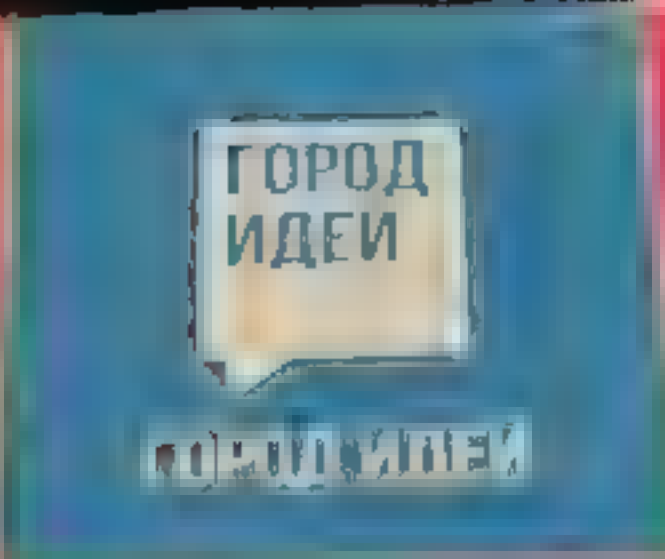
Etam
PARIS

14 ФЕВРАЛЯ
*Love
Love
Love*

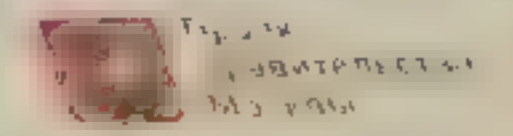
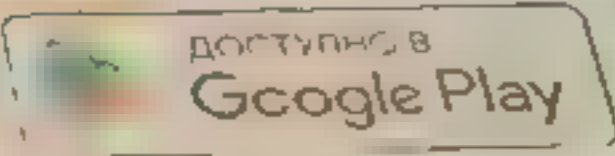
И. КОНСТАНС ЯБЛОНСКИ
Quelques

THE FRENCH LIB

БЮСТГАЛЬТЕР
2499^{от}₽



ЧИТАЙ НОВОСТИ | НА MOS.RU





Подарки
ко дню всех
влюбленных!



СКИДКИ
18%

199

199

199

199

349

199

199



МОСКОВСКИЙ
ТЕАТР
МЮЗИКЛА
10 СЕЗОН

ЮБИЛЕЙНЫЙ
СЕЗОН

ПРАЙМ ТАЙМ



МЮЗИКЛА

с 5
ДЕКАБРЯ

72



ПРОВЕРКА

ЦЕН



-29%

26¹³

888⁹



С китайскими
Новыми Годом!

СЕМЬ УШИНОВ







ОТРЫВОК ЗЛО ВО БЛАГО









Задержанный А.Р.Чикатило. 1990 г.

← МАГАЗИН

БИБЛИОТЕКА

СООБЩЕСТВО

STEAM ХЕЛЛОУИНСКАЯ РАСПРОДАЖА

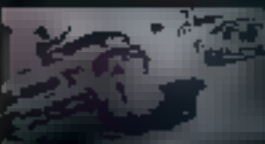
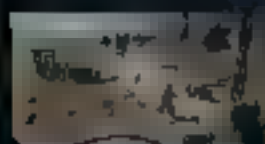
И ВЫБРИТОВЫЕ ХЕЛЛОУИНСКИЕ

С 29 ОКТЯБРЯ ПО 2 НОЯБРЯ

ПОПУЛЯРНОЕ ■ РЕКОМЕНДУЕМОЕ



Far Cry® 5



Уже доступно

2199 руб. 499 руб.





























HOTEL

HUNGRY GIRL

ВИНО И МЯСО

ЧЕСТНЫЕ ЦЕНЫ 450 230 450

ЧЕСТНЫЕ ЦЕНЫ 450 230 450

ЧЕСТНЫЕ ЦЕНЫ 450 230 450

ВИНА 99

СТЕЙК
на доске

1 кг 999.

ВИНА 340.

СТЕЙК
на доске

1 кг 999.

ВИНА 340.

СТЕЙК
на доске 1 кг 999.



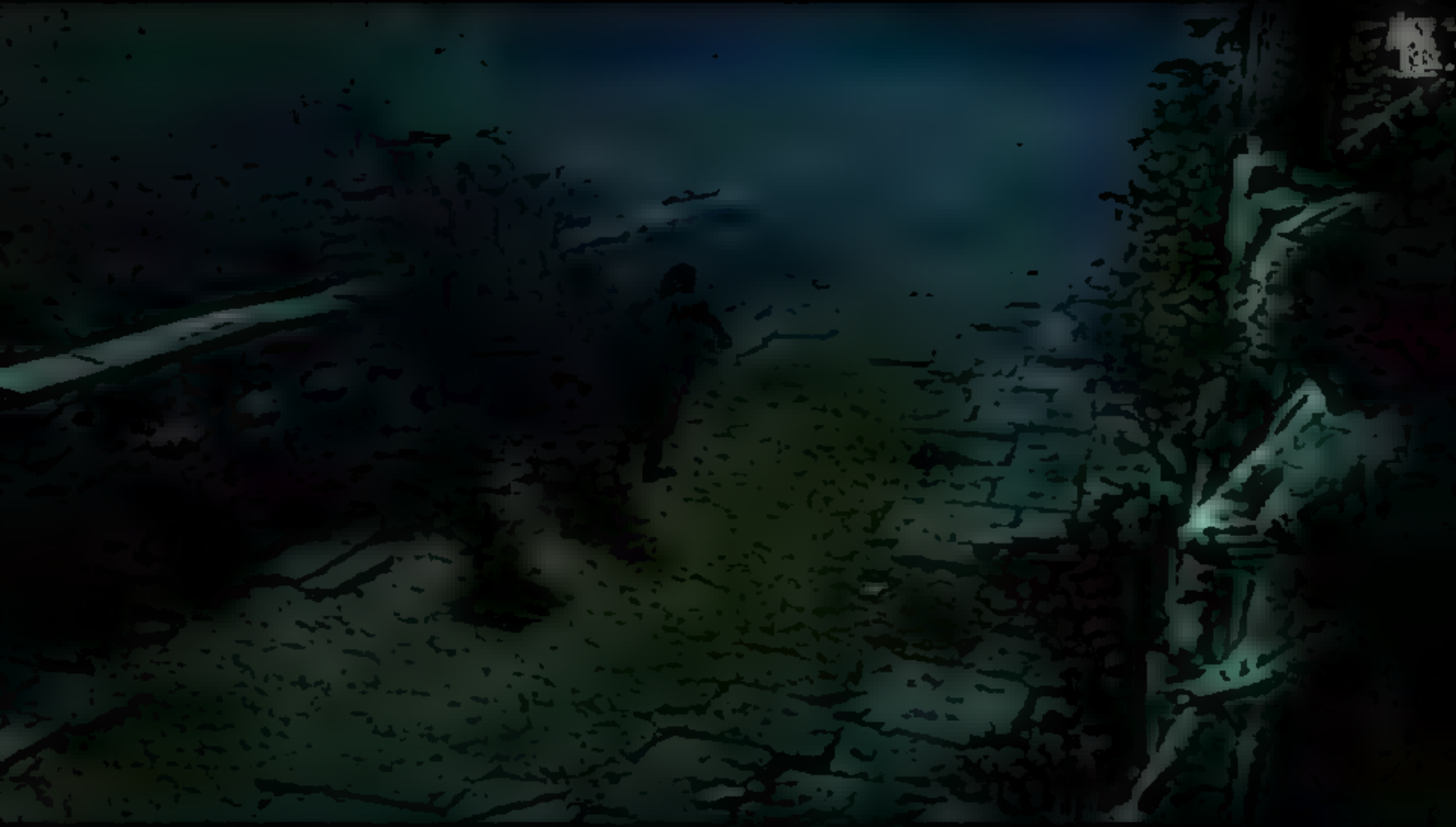
КАНИБАЛ КОФЕ







Нажмите Esc, чтобы выйти из полноэкранного режима





Проект
Правительства
Москвы

moscow seasons.com
#московские сезоны
#времена эпохи

0001-Ф
9-13
июня



0+

Московский исторический
фестиваль

Времена и эпохи

Победы России

сзд.ru

VK Клипы

EVA.RU

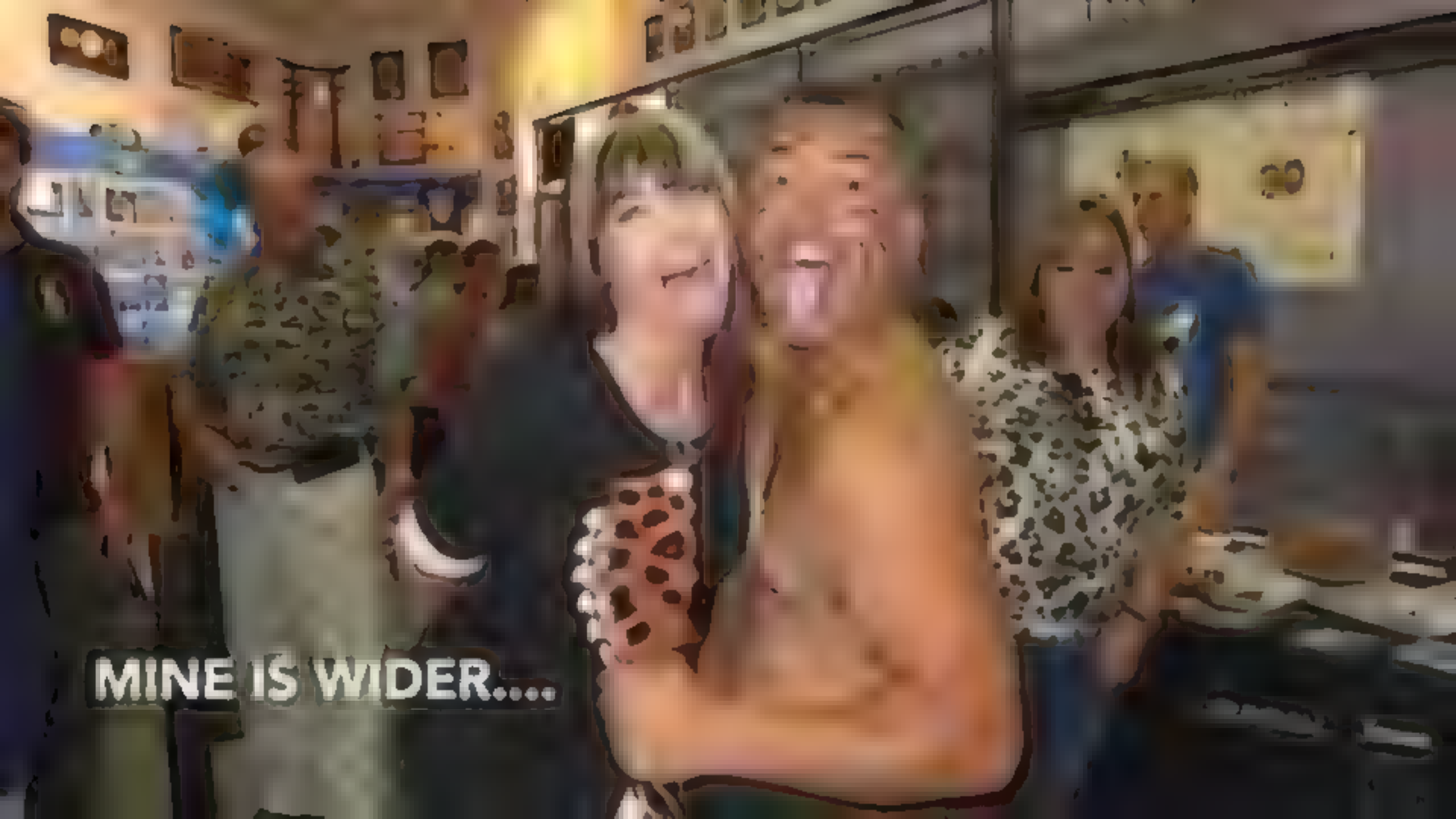
ИЗВЕСТИЯ











MINE IS WIDER....



OK, NO COMMENT



Yyoo Kai

hi from Germany Cynthia :)

Cynthia Rothrock vs. Master Ken



Video Kit

hi from Germany Cynthia :)

You and 944 others

38:15 / 49:00





JUST A LITTLE TIGHT



Cynthia Rothrock
CynthiaRothrock.com

Синтия Ротрок vs гастарбайтеров (альтернативный "плохой" финал)



1:38 / 1:45





UPRIKE







**ВСЕГДА
не верьте
тому что
кажется,
верьте
ТОЛЬКО
доказательствам.**



Чарльз Диккенс. «Большие надежды» 1861 г.